LA REVUE DE

TEHERAN

ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 61, Décembre 2010, 6e ANNEE

PRIX 1000 TOMANS

4 € 50

Hier et aujourd'hui: aspects de la présence culturelle iranienne



www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Djamileh Zia

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Farzaneh Pourmazaheri
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Babak Ershadi
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
Taureaux ailés à visage humain qui gardaient les portes de Persépolis, Département des antiquités orientales du musée du Louvre. Photo: David Monniaux (2003).

www.teheran.ir

Sommaire


30



Premier mensuel iranien
en langue française
N° 61- Azar 1389
Décembre 2010
Sixième année
Prix 1000 Tomans
4 € 50


78


82

CAHIER DU MOIS

CULTURE

Arts

Repères

CULTURE

Littérature

Reportage

Entretien

LECTURE

Poésie

Récit

Ailleurs, les lettres persanes… (XIVe - XVIe siècles)

Arefeh Hedjâzi

Des dynasties ayant régné sur l'Iran, celle des Timourides est à citer à un titre particulier: ces descendants de Tamerlan furent tous de grands mécènes et de remarquables esthètes. Durant plus d'un siècle (depuis les dernières années du XIVe siècle jusqu'au début du XVIe siècle) l'encouragement des rois timourides et leurs goûts artistiques et littéraires permirent à la littérature persane de s'exporter à grande échelle dans les pays limitrophes. Ce fut le début d'un mouvement de migration de la littérature persane qui continua jusqu'à la fin de l'ère safavide, en particulier dans la Turquie ottomane, l'Asie centrale et l'Inde.

L'intérêt profond des princes et des nobles timourides pour les arts et les lettres était tel qu'il serait fastidieux de les compter dans les récits historiques qui datent de cette époque. Le mouvement est amorcé par Tamerlan lui-même qui, malgré sa brutalité, était lui-même plus ou moins "persanophile". Après ses conquêtes, il consacra l'immense butin qu'il avait amassé à l'embellissement et à l'iranisation de son territoire natal et des villes de Marv et de Boukhara, situées dans l'actuel Ouzbékistan.

Il éleva ainsi ses fils dans une tradition persane. Ces derniers, adultes, remplirent leur cour de poètes et d'artistes persans. Amirân Shâh, Omar Sheikh Mirzâ, Shâhrokh Bahâdor Khân, les trois importants fils de Tamerlân, avant et après la mort de leur père, furent de grands mécènes et leur cour ne désemplit pas de nouveaux talents poétiques et artistiques. Après eux, les petits-fils de Tamerlan poussèrent même les choses à l'excès et dépensèrent une grande partie des tributs de guerre qu'ils avaient acquis pour encourager les arts et les lettres. Ces hommes étaient eux-mêmes souvent artistes, tel le prince Ebrâhim Soltân Ebn Shâhrokh, calligraphe et esthète reconnu que l'on comparait même au grand calligraphe Yâghout Mosta'sami. Ce dernier fut également, comme nombre de princes timourides, poète et écrivain à ses heures perdues. Rares sont les princes timourides qui ne se soient pas illustrés dans un art ou un autre. Si l'on survole les anthologies poétiques de l'époque et du début de l'ère safavide, il n'est pas rare de tomber sur des poètes non seulement timourides mais également membres des grandes familles d'émirs locaux ou des dynasties étrangères telles que les dynasties indiennes ou ottomanes.

Les Turkmènes persanophones

A l'époque même où à l'est de l'Iran et en Asie centrale, les princes timourides s'occupaient d'arts et de lettres persanes, à l'ouest, dans le territoire des Turkmènes Gharaghoyounlou et Aghghoyounlou - situé en Azerbaïdjan actuel -, les lettres persanes faisaient des émules. Ces émirs locaux étaient très puissants et arrivèrent à l'indépendance complète après la mort du roi timouride Shâhrokh. Ils réussirent même parfois à étendre leur territoire jusqu'au Khorâssân (à l'est) ou le Fars, au sud. Ils appréciaient les lettres persanes tout autant que les Timourides et leur cour était, comme celles des Timourides, un haut lieu de rassemblement des hommes de lettres persans, qu'ils n'eurent cesse d'encourager. Par ailleurs, de même que pour les Timourides, une grande partie de leur système administratif et de gestion territoriale était prise en charge par des administrateurs iraniens. Parmi eux également, plusieurs noms de princes ou d'émirs poètes sont à citer. Leur intérêt pour les lettres persanes était tel qu'ils firent de leur territoire l'un des centres de rayonnement de la littérature persane de l'époque. Parmi les rois Gharaghoyounlou qui se

sont illustrés en poésie, on peut citer Jahânshâh le Conquérant, homme de guerre redoutable, mais également auteur de plusieurs recueils et en persan et en turcoman, et dont le nom de plume était «Haghighi». Il fut, selon les historiens, proche du soufisme. Deux de ses recueils, actuellement conservés au British Museum, nous sont parvenus. Son fils était également poète et lors d'une guerre les opposant, ils se lancèrent dans une correspondance poétique, dont une grande partie a été conservée et qui prouve la maîtrise littéraire des deux hommes. D'autres rois de cette région, tels qu'Ouzoun Hassan Aghghoyounlou et ses fils Ya'ghoub Beyg et Youssef Beyg furent également des poètes relativement doués. Le grand poète de l'époque, Djâmi, était d'ailleurs en correspondance avec tous ces émirs cités. Il séjourna d'ailleurs en plusieurs occasions dans leur capitale, Tabriz.



Tamerlan

Tamerlan éleva ainsi ses fils dans une tradition persane. Ces derniers, adultes, remplirent leur cour de poètes et d'artistes persans. Amirân Shâh, Omar Sheikh Mirzâ, Shâhrokh Bahâdor Khân, les trois importants fils de Tamerlân, avant et après la mort de leur père, furent de grands mécènes et leur cour ne désemplit pas de nouveaux talents poétiques et artistiques.

La persanophonie en Asie mineure

A l'extérieur de l'Iran, que ce soit en Asie mineure ou en Inde, la littérature persane faisait l'objet d'intérêt. Dès leur arrivée au pouvoir, les Ottomans, héritiers des Seldjoukides, montrèrent un grand intérêt pour cette littérature, intérêt motivé par des raisons historiques et datant de l'invasion mongole du XIIIe siècle, quand les savants et hommes de lettres persans migrèrent massivement et s'exilèrent sur le territoire des Seldjoukides d'Asie mineure. L'intérêt pour la littérature persane, l'influence ainsi que la présence de cette littérature avait commencé à se manifester, et les pays avoisinant l'Iran jouèrent un rôle important dans la préservation du patrimoine littéraire et artistique iraniens, tout en l'enrichissant avec leurs propres cultures. L'Empire ottoman, qui vit le jour en 1299, se déclara officiellement héritier de l'Empire seldjoukide, et les Ottomans, reprenant à leur compte les traditions de leurs illustres prédécesseurs, continuèrent à œuvrer en mécènes et à orner leur cour de la présence de poètes et d'écrivains persans. Ces hommes de lettres étaient richement récompensés et beaucoup d'Iraniens prirent le chemin de la cour ottomane pour les cadeaux et l'enrichissement rapide qu'elle promettait. Le rôle des différentes mouvances et

groupes soufis, très actifs en Asie mineure, et très attachés à l'Iran, est également important dans la relation entre la cour ottomane et la littérature persane, puisque ces groupes soufis furent, dès l'époque seldjoukide, en contact permanent avec la cour. Ainsi, le persan fut l'une des deux langues officielles de la cour ottomane et les princes et les nobles maîtrisaient cette langue aussi bien que le turc. La correspondance épistolaire persane des rois ottomans comprend d'ailleurs de très belles pièces et montre la maîtrise de ces derniers en littérature et langue persanes. Beaucoup de ces lettres étaient écrites de la main même des sultans ottomans, tels les recueils aujourd'hui disponibles de la correspondance du sultan Bayâzid Ier Ildaram (1389-1402) avec le Turcoman Gharâ Youssef Torkamân Gharaghoyounlou, qui lui répondait dans la même langue en égayant ses lettres de poèmes persans dont il était l'auteur. Parmi les autres sultans ottomans dont il nous reste des lettres ou des pièces littéraires en persan, nous pouvons citer le Sultan Mohammad Ier, Sultan Mohammad II le Conquérant, Sultan Bayâzid II, etc.

La correspondance épistolaire persane des rois ottomans comprend de très belles pièces et montre la maîtrise de ces derniers en littérature et langue persanes. Beaucoup de ces lettres étaient écrites de la main même des sultans ottomans, tels les recueils aujourd'hui disponibles de la correspondance du sultan Bayâzid Ier Ildaram (1389-1402) avec le Turcoman Gharâ Youssef Torkamân Gharaghoyounlou, qui lui répondait dans la même langue en égayant ses lettres de poèmes persans dont il était l'auteur.


Le sultan Bayâzid

Ces rois ne se contentaient pas de protéger de très nombreux poètes et écrivains persans, ni même de confier les affaires administratives de l'empire à des Persans, ils étaient également en échange constant avec les savants et lettrés persans vivant en Iran. La correspondance entre Djâmi et la cour ottomane est un exemple de ces échanges.

Les poètes persanophones ottomans

De même que les Timourides et les Turkomans, de nombreux princes et sultans ottomans se sont illustrés dans le domaine de la poésie persane. Le plus doué d'entre eux fut sans doute Sultan Salim (1512-1520), souvent cité dans les anthologies des poètes persanophones d'Asie Mineure. Son fils et héritier, Sultan Suleymân Khân (1520-1566) fut également un poète doué. Il reste aujourd'hui de lui des odes, en persan et en turc.

La littérature persane en Inde

L'Inde connut également cet essor de la littérature persane, dont elle fut d'ailleurs le principal foyer. La rencontre entre l'Iran et l'Inde était alors déjà ancienne et avait commencé très avant, dès les conquêtes ghaznavides. Avec le développement de l'islam, en particulier l'islam soufi, et surtout avec les encouragements incessants et l'intérêt inépuisable des rois indiens, la littérature persane, qui avait déjà une place remarquable dans la société indienne, connut un essor sans précédent dans ce pays. Les dynasties locales de l'Inde, tels le sultanat Bahmani dans la région du Gulbargâ (dans le Dekkan, en Inde du sud), les Fâroughites dans le Khandish, les émirs du Cachemire, les chefs locaux et grandes familles plus récentes telles que les Emâdshâhi, les Adilshâhi, les Nezâmshâhi ou les Ghotbshâhi avaient tous une administration où la langue persane régnait et certains d'entre eux étaient également des poètes persanophones. Le mouvement d'essor de la langue persane à cette époque était tel qu'il prépara la voie à la migration iranienne de l'ère safavide et à l'affirmation nouvelle d'un style poétique qui atteignit justement son apogée sous le titre de «style indien», également nommé "style d'Ispahan" qui fut l'un des derniers styles poétiques de la poésie classique iranienne. Ce fut le début d'un mouvement qui continua et prit encore plus d'essor à partir du XVIe siècle.

L'Etat safavide en Iran et l'Etat mongol en Inde commencèrent tous les deux à s'affirmer à un moment où la littérature persane, en particulier la poésie persane, fut définitivement considérée comme un art que la noblesse devait connaître, soutenir et acclamer. Chaque souverain, prince ou émir local, et plus généralement la noblesse et tous ceux qui voulaient asseoir leur pouvoir et lui donner un lustre de bon ton se savaient obligés donc de

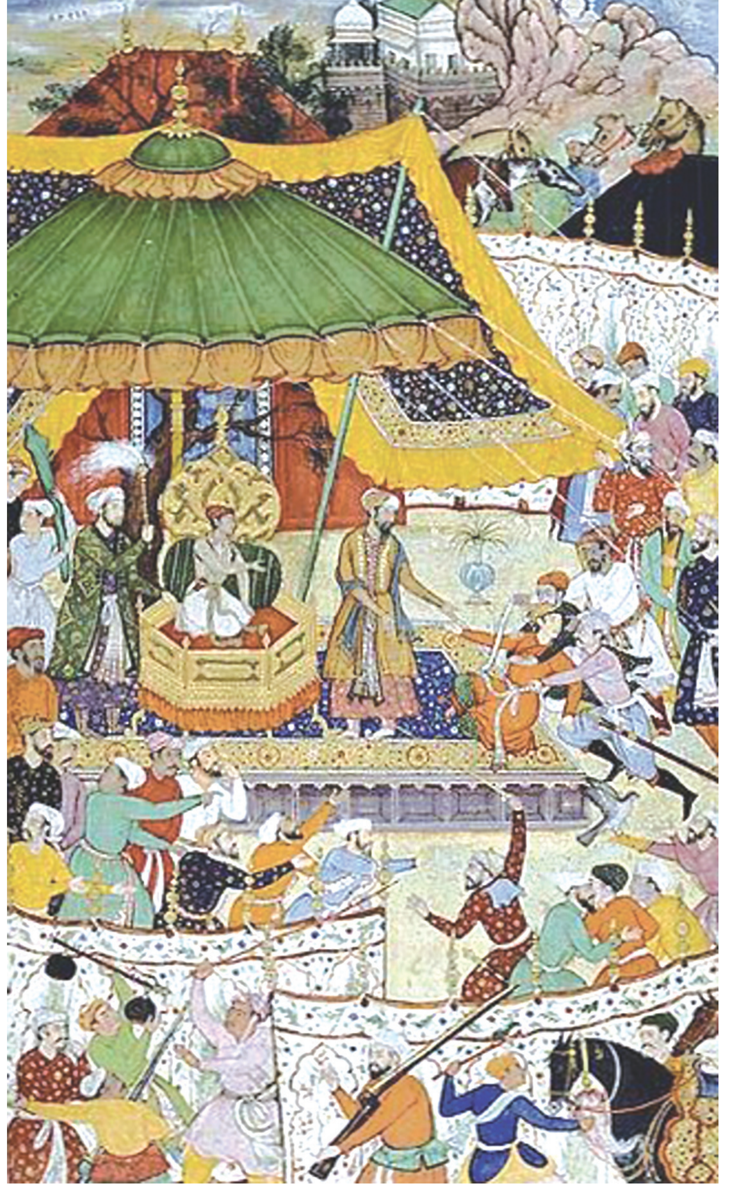


Le sultan Mehmet II sentant une rose, peinture ottomane du XVe siècle, extraite du Sarai album conservé à Istanbul



Le sultan Suleymân le Magnifique entouré de ses soldats durant le siège de Rhodes (1522).

connaître les lettres persanes, ou d'y montrer de l'intérêt. Cette littérature persane était comprise dans le sens plus large de "culture" et comprenait également la connaissance de la calligraphie, de l'histoire littéraire, des arts littéraires et des arts en rapport avec la littérature. Des "humanités", pourrait-on la nommer. Et quelle que fut la raison, les Timourides furent, non pas les premiers à s'intéresser aux arts et lettres persanes, mais les premiers à s'impliquer personnellement, et à considérer la connaissance de ces humanités là comme à la base d'une éducation nobiliaire. Cette habitude timouride se transmit de pays en pays et de dynasties en dynasties, comme nous l'avons dit, pour se développer et en Iran, et dans les pays limitrophes de l'Iran, c'est à dire l'Asie mineure, l'Asie centrale et l'Inde timouride.



La cours du jeune roi Akbar âgé de 13 ans. Cette oeuvre illustre son premier acte impérial qui fut l'arrestation d'un courtisan indiscipliné qui avait auparavant été le favori de son père.

Cette période vit également l'apparition d'une volonté de "révolution" littéraire persane. Ainsi, la période safavide et celle qui la précède immédiatement nous ont laissé un très grand nombre de travaux littéraires, depuis des grammaires jusqu'à des anthologies critiques. En raison de l'ampleur de la tâche, aucune bibliographie exhaustive des travaux littéraires de cette période n'a été faite à ce jour. La plupart des recherches littéraires de cette période portent sur la poétique. Les mécènes étaient alors très nombreux et de fortes sommes d'argent furent dépensées pour ces recherches. Les mécènes poussaient leur intérêt jusqu'à se faire concurrence pour acheter les hommes de lettres et l'offre des riches dynasties indiennes joua à ce propos un grand rôle dans la migration des lettrés iraniens. Cette liberté et cette richesse accordée aux hommes de lettres poussa donc de nombreux particuliers à s'intéresser à la littérature et augmenta l'offre littéraire. Dans le même temps, quand la littérature devint un «produit» fortement demandé, le nombre de maîtres et de vrais littéraires bien évidemment, diminua, ce qui, conjugué à des raisons sociopolitiques, provoqua en peu de temps une forme de décadence de la littérature persane, qui pourtant, ne cessait de voir s'étendre son territoire. Finalement, durant cette période, tant que l'intérêt pour les lettres persanes a existé, que ce soit sur

le territoire iranien ou dans les royaumes limitrophes, elles connurent un bel essor, même si les contrecoups de la "vulgarisation" de la poésie se montrèrent également dans la décadence qualitative de ces lettres. Mais la chute suivit l'essor et avec la perte d'intérêt général, les lettres persanes commencèrent à devenir "populaires", c'est-à-dire sortir du domaine réservé de l'aristocratie pour trouver leur place dans le peuple.

L'Inde ou le royaume des lettres persanes

L'essentiel du développement de la littérature persane de cette époque se fit en Inde, à la cour des Mongols ou des sultanats locaux du Dekkan. La richesse des marchands indiens qui faisaient commerce avec l'Iran et finançaient généreusement les lettrés iraniens immigrés est également à signaler.

Parmi les sultanats locaux qui encouragèrent fortement les "humanités" persanes, on peut citer les Nezâmshâhi à Ahmadnâgar (1490-1595), les Adilshâhi à Bijâpur Bidâr (1489-1685) et les Ghotbshâhi à Golkonda (1512-1686). Cet intérêt pour l'Iran n'était pas le fruit du hasard. Il résultait des relations consanguines entre les membres de ces dynasties et la Perse, ainsi qu'une longue tradition de persanophilie héritée des Timourides. De plus, beaucoup d'Iraniens travaillaient dans l'administration de ces sultanats et de nombreuses familles nobiliaires étaient d'origine iranienne. La langue de cour était également toujours le persan, mêlé d'indien. Certains, comme les Adilshâhi et les Nezâmshâhi étaient d'ailleurs chiites duodécimains.

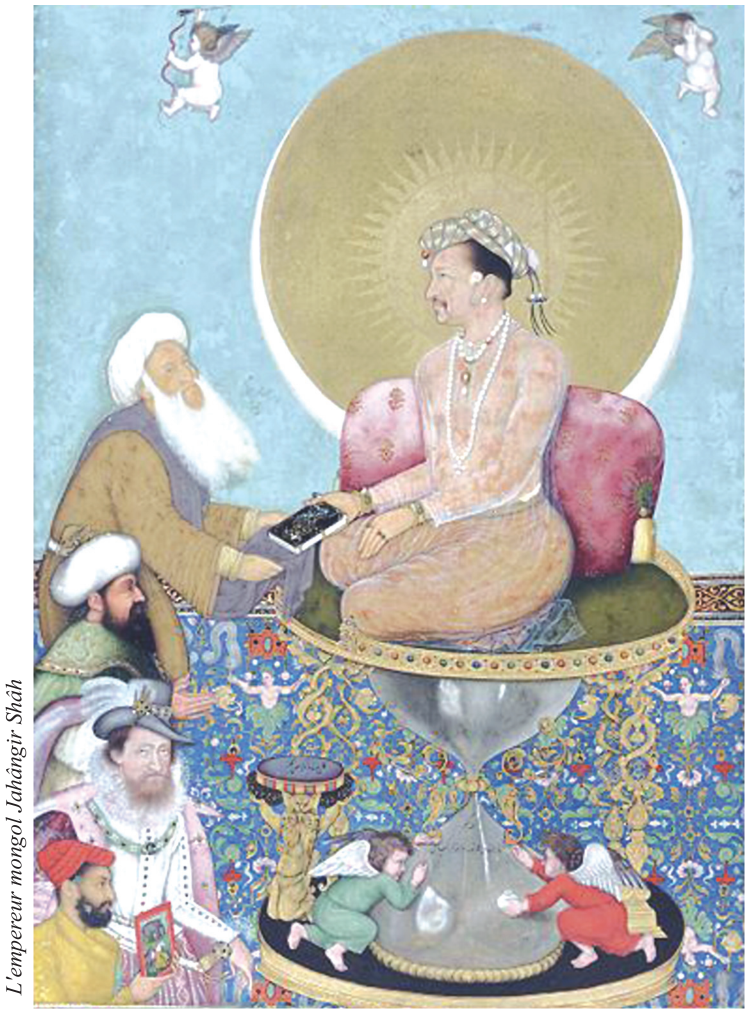
Ainsi, cette période vit la migration de nombreux poètes iraniens qui choisirent l'exil clément de l'Inde et les richesses que ce pays avait à leur faire découvrir. Parmi ces poètes, on peut citer Malek Ghomi, Naziri Neyshâbouri, Zohouri Tarshizi, Navidi Esfahâni, Arshi, etc.

Cette situation ne fut pas propre au Dekkan et d'autres dynasties indiennes musulmanes persanophiles accueillirent tout aussi favorablement les lettrés persans. On peut citer les Lodi et les Shirshâhi (dont le plus important représentant demeure Sher Shâh Suri) dans la région de Delhi, les rois du Bengale, Mâlvâ, Gujarat, Cachemire et Khandish. On peut en particulier citer le deuxième roi des Lodi, Sekandar Shâh (1488-1516), qui investit tant dans la littérature persane qu'avec la prise de pouvoir par Bâbar Shâh, premier roi mongol en 1525, sa cour égala les cours iraniennes. De plus, sous son impulsion, les lettres persanes, jusqu'alors uniquement cantonnées dans l'aristocratie musulmane, furent également adoptées par les Indiens non-musulmans, ce qui marqua la fin d'une littérature persane réservée aux musulmans indiens – souvent d'origine persane ou turque -, et la généralisation de l'intérêt des Indiens pour cette littérature. Très vite, la littérature persane fut également célébrée par des poètes hindous, qui contribuèrent à l'enrichissement de la poésie iranienne de "style indien" et à la traduction d'ouvrages indiens en persan et vice versa.

> Avec le développement de l'islam, en particulier l'islam soufi, et surtout avec les encouragements incessants et l'intérêt inépuisable des rois indiens, la littérature persane, qui avait déjà une place remarquable dans la société indienne, connut un essor sans précédent dans ce pays.

Les Mongols d'Inde

Tous ces soins dont bénéficia la littérature persane furent une introduction à la dynastie des Mongols d'Inde. Le règne de cette dynastie marque sans aucun doute l'une des grandes et fastes périodes de la littérature persane à l'extérieur des frontières de l'Iran et le soutien et l'encouragement des écrivains et poètes persans à cette époque furent tels qu'ils restent unique dans toute l'histoire de la littérature persane. En vérité, le mouvement amorcé par les Mongols d'Inde pour la "préservation" de la littérature persane eut un authentique effet salvateur sur cette littérature qui avait d'ores et déjà sérieusement perdu ses repères face à des siècles de règne brutal de tribus turcophones diverses et l'influence de la culture arabe. Le peu d'intérêt que les Safavides avaient montré au début de leur règne pour les lettres persanes disparut bientôt et si les grands Mongols n'avaient pas encouragé tant de poètes iraniens, l'ère safavide n'aurait absolument pas connu ce foisonnement de poètes qui prirent pour la plupart le chemin de l'Inde pour bénéficier des faveurs de la cour des Mongols. On peut même dire que l'intérêt de Shâh Abbâs le Grand pour les lettres était en partie le résultat de sa rivalité avec son contemporain mongol l'empereur Akbar et que ce mouvement ne fut guère poursuivi après lui.


L'empereur mongol Jahângir Shâh

Les Mongols d'Inde, descendants et héritiers des Timourides, héritèrent également du goût des lettres persanes. Cette dynastie des Mongols d'Inde s'illustra aussi par ses nombreux poètes persanophones, non seulement parmi les membres de la famille royale, à commencer par les empereurs même, mais également par le nombre de lettrés persans que les rois mongols successifs invitèrent à leur cour.

Le premier d'entre eux, fondateur de l'Empire mongol d'Inde, Bâbar Shâh, fut un conquérant, mais aussi l'auteur de plusieurs ouvrages en poétique, notamment un essai sur la métrique persane et des Mémoires rédigées en turc et en persan. Il est également l'auteur de quelques poèmes courts, simples mais bien écrits, qui ont été conservés. Son fils et héritier, l'empereur Humâyun, au nom de plume "Humâyun", fut quant à lui l'auteur d'un *divân* aujourd'hui disparu. Trois autres des fils de Bâbar eurent également leurs recueils persans.

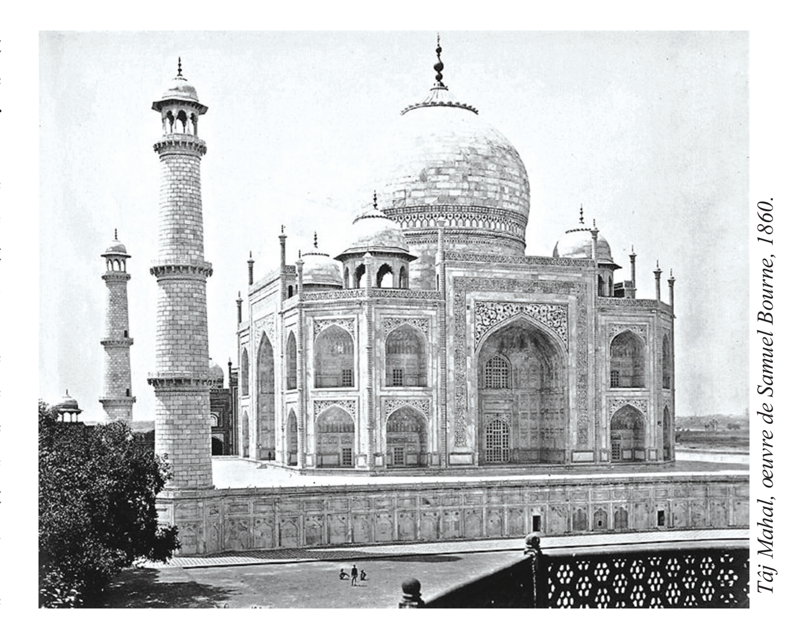
Mais le plus important mécène de la

littérature persane de cette dynastie, et plus généralement de toute l'histoire de la littérature persane demeure l'héritier de Humâyun, l'empereur Akbar. Nul autre roi ou noble n'a jamais pu égaler la somme d'efforts, de temps et d'argent que ce dernier accorda à la littérature persane et aux hommes de lettre iraniens. Ceci alors que contrairement à ses illustres ancêtres, cet empereur eut beaucoup moins de temps à consacrer aux lettres et que d'aucuns l'ont même surnommé "l'inculte". Certes, il ne fut guère un poète doué, mais l'immense service qu'il rendit aux lettres persanes mérite qu'on lui réserve une place spéciale.

Ainsi, il faut reconnaître que l'épanouissement et le renouveau de la littérature persane qui avaient commencé avec l'encouragement et le soutien des rois et des princes timourides de l'époque de Mirzâ Shâhrokh et son fils Mirzâ Bâysanghor, et qui avaient atteint en quelque sorte leur apogée à la cour du sultan Hossein Baygharâ à Herât, reprirent de plus belle avec le règne du mongol Jalâleddin Akbar. Cette fois, la richesse infinie des rois et des émirs locaux de l'Inde, spécialement des Mongols d'Inde, joua en faveur de la littérature persane et réveilla l'intérêt littéraire des Safavides, authentiques rois de Perse, qui ne pouvaient accepter une telle situation sans réagir. C'est pourquoi, quelques temps après Akbar, les rois persans firent preuve d'un intérêt renouvelé pour la littérature.

Il serait fastidieux de nommer tous les poètes persans de la cour d'Akbar, signalons uniquement que leur nombre dépasse la centaine.

Après Akbar, ses descendants, Jahângir Shâh, Shâh Jahân, Dârâ Shokouh, puis l'empereur Aurangzeb prirent soin de cet héritage, chacun d'eux s'illustrant également à sa mesure dans la poésie persane. Jahângir Shâh par exemple, comme son ancêtre, est l'auteur de Mémoires rédigées en persan. Shâh Jahân, lui, dévoila sa passion persane dans l'architecture, avec son chef-d'œuvre, le Tâj Mahal. Mais le plus poétiquement doué parmi ces empereurs demeure Dârâ, qui en plus d'être lui-même poète, continua le mouvement de traduction des ouvrages persans, en particulier dans le domaine de la mystique. Par contre, après lui, son frère Aurangzeb, qui fut le dernier



Tâj Mahal, œuvre de Samuel Bourne, 1860.

> Les Mongols d'Inde, descendants et héritiers des Timourides, héritèrent également du goût des lettres persanes. Cette dynastie des Mongols d'Inde s'illustra aussi par ses nombreux poètes persanophones, non seulement parmi les membres de la famille royale, à commencer par les empereurs même, mais également par le nombre de lettrés persans que les rois mongols successifs invitèrent à leur cour.

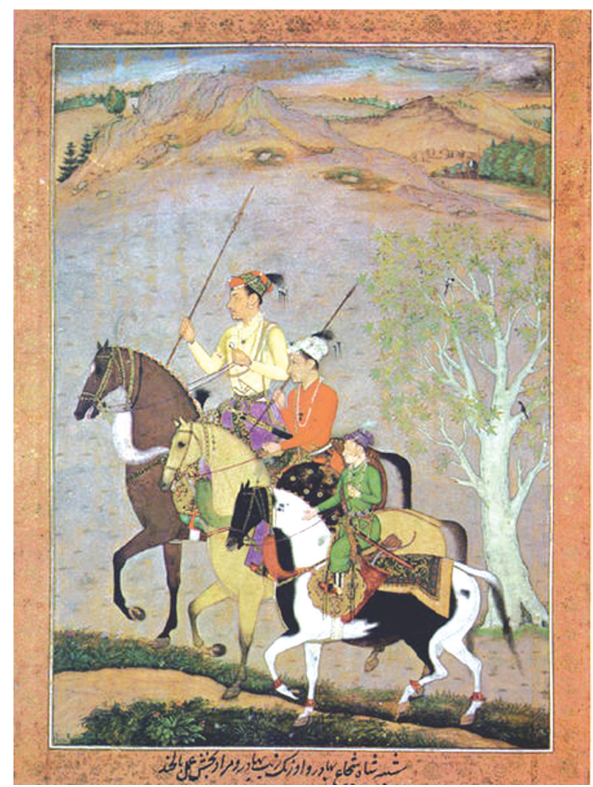
grand empereur de cette dynastie, se montra rigidement religieux, et fut sévère et avec les Hindous et avec les arts. Malgré cela, son règne fut témoin de la continuation de l'enrichissement de la tradition littéraire persane en Inde. Ce même roi intolérant est d'ailleurs paradoxalement le père de la poétesse persanophone Zibonnessâ, importante figure de la poésie de style indien, qui écrivait sous le pseudonyme de "Makhfi" (qui signifie "caché" en persan).

L'intérêt des mongols d'Inde pour la poésie persane ne prit pas fin avec l'empereur Aurangzeb et les lettres persanes eurent une place d'honneur à la cour des derniers Mongols.

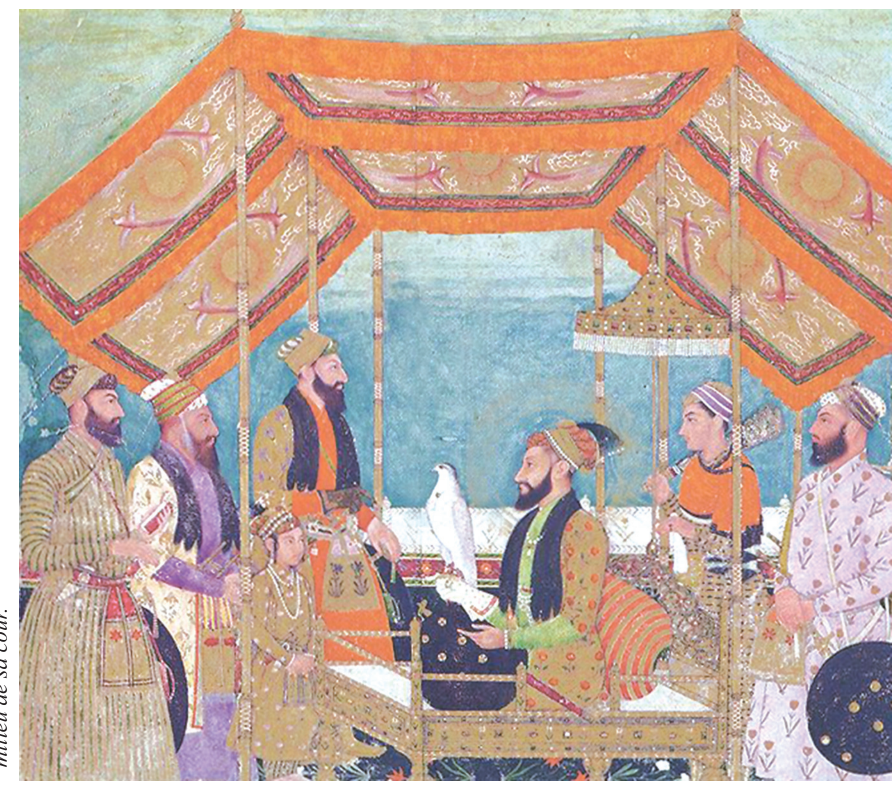
Après la chute des Mongols, la littérature persane ne perdit pas sa place. Aujourd'hui, la tradition littéraire irano-indienne perdure toujours et le champ des recherches littéraires portant sur cet espace-temps de la littérature persane est ouvert. ■

Bibliographie:

- Zabihollâh Safâ, *Târikh-e adabiât dar Irân* (Histoire de la littérature en Iran), Vol. 4 et 5, Téhéran, Ed. Ferdows, 2002.



Cette oeuvre datant d'environ 1637 représente (de gauche à droite) les frères Shojâ', Aurangzeb et Murâd Baksh durant leurs jeunes années.





L'empereur Aurangzeb assis sur un trône d'or et tenant un faucon au milieu de sa cour.

Etudes sur le monde iranien en France

Hodâ Sadough

Le développement des études sur la Perse moderne en France, notamment dans le domaine des sciences sociales durant la deuxième moitié du XXe siècle, relève largement du progrès des relations politiques entre les deux pays, des changements radicaux effectués dans le système universitaire français, et de l'organisation de missions académiques en Iran.

A la différence de l'Angleterre, de la Russie et des Etats-Unis, la France n'a jamais exercé une influence politique prolongée en Iran. Cette différence est d'autant plus saillante si l'on examine les rapports consulaires de l'Angleterre ou les journaux des sociétés savantes de Londres, Calcutta et Bengale qui abondent en aspirations politiques et économiques et observations détaillées sur les coutumes locales, la géographie et l'histoire de la Perse, et qu'on les compare avec les œuvres et journaux français de la même période où elle demeure relativement absente. Cependant, cette marginalité et quasi-absence d'engagement dans le domaine politique a eu pour effet la mise en place de relations culturelles équilibrées et durables entre les deux pays. La croissance du nombre des étudiants iraniens en France et la concession du monopole des fouilles archéologiques aux Français par le gouvernement iranien en 1894 sont deux éléments qui contribuèrent au développement de leurs relations culturelles. L'élaboration des travaux archéologiques par les Français en Iran ainsi que l'existence d'une tradition solide et mondialement connue en philologie comparative et linguistique en France démontrent que les études iraniennes en France furent dominées par une connaissance qui se voulait alors "scientifique" et par les spéculations théoriques de générations successives de chercheurs français en langues et cultures indo-iraniennes tels que James Darmesteter, Antoine Meillet, Emile Benveniste et Georges Dumézil dont l'influence en philologie, linguistique et anthropologie est mondialement reconnue.

Au cours du XIXe et début du XXe siècle, on constate une augmentation de l'intérêt général concernant la situation sociale et économique de l'Iran, notamment en conséquence d'une politique culturelle active du gouvernement français et de la diffusion de nouveaux récits des voyageurs de français en Iran. A titre d'exemple, les observations de Jean-Baptiste Feuvrier dans *Trois Ans à la Cour de Perse* (Paris, 1900) constituaient alors une source précieuse de renseignements sur la vie persane de l'époque. D'autres voyageurs moins connus fournirent des données pour les théories scientifiques en plein essor de l'époque. Emile Duhousset, par exemple, effectua une étude analytique sur les mesures anthropométriques du crâne des membres d'un régiment persan qu'il évoque dans son ouvrage intitulé *Etudes sur les populations de la Perse et pays limitrophes. Trois Années de séjour en Asie* (Paris, 1863) qui fut utilisée plus tard par Nicolas de Khanikoff (Chanykov) et Domaine Henry. Il faut également évoquer les travaux des orientalistes individuels partis explorer le monde oriental dans différents domaines. L'œuvre d'Henri Massé intitulée *Croyances et coutumes persanes* (Paris, 1938) est peut-être sa contribution la plus importante de l'époque aux études persanes, même si son intérêt principal demeurait l'enseignement de la littérature persane classique.

L'exemple le plus important des mesures directes et officielles du gouvernement français visant à développer les études persanes fut la mission scientifique de 1890 sous la direction de Jacques de

Morgan, un ingénieur des mines, qui fut chargé de mener une enquête complète sur la Perse occidentale. Les résultats de cette enquête ont donné naissance à l'œuvre monumentale de *Mission Scientifique en Perse* (5 pièces en 10 volumes publiés de 1894 à 1905 à Paris) couvrant une multitude de sujets: l'archéologie, la botanique, l'anthropologie, la démographie ainsi que les textes mandéens et dialectes kurdes.

La quasi-absence d'engagement dans le domaine politique de la France en Iran a eu pour effet la mise en place de relations culturelles équilibrées et durables entre les deux pays. La croissance du nombre des étudiants iraniens en France et la concession du monopole des fouilles archéologiques aux Français par le gouvernement iranien en 1894 sont deux éléments qui contribuèrent au développement de leurs relations culturelles.

L'écroulement du régime colonial après la Seconde Guerre mondiale et l'accroissement de l'influence d'organisations internationales telles que l'UNESCO ont dans une certaine mesure affaiblit le lien entre les sphères d'influence politique et économique et les préoccupations académiques et culturelles. Alors que la Grande Bretagne et les Etats-Unis continuaient à jouer un rôle dominant dans la vie politique, militaire et économique du pays, la France s'engagea à prendre des initiatives culturelles. Un bureau des relations culturelles, mis en place sous les auspices du Ministère des Affaires étrangères, fut responsable de la création de l'Institut franco-iranien de Téhéran (qui deviendra plus tard l'IFRI) avec un Département d'iranologie dirigé de 1946 à 1975 par Henry Corbin. Un an plus tard, en 1947, l'Institut d'Etudes Iraniennes fut créé à la Sorbonne. Bien que l'objectif principal des deux institutions était de couvrir tous les aspects de la civilisation Perse, ancienne et moderne, le centre d'intérêt s'est davantage fixé sur l'Iran ancien et, sous l'influence d'Henry Corbin, sur


Jean-Baptiste Feuvrier


Jacques de Morgan

l'étude du soufisme et de l'«islam iranien». En outre, l'extension du rôle du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) dans les années 1960 a fourni un cadre institutionnel pour les chercheurs souhaitant poursuivre leurs études de manière individuelle ou collective.

Les premières tentatives des chercheurs français pour réaliser des études spécialisées sur la Perse moderne furent réalisées par les géographes Xavier de Planhol et Jean Dresch. Le premier commença ses recherches en Perse en 1958 en Azerbaïdjan iranien puis dans la région centrale d'Alborz (Lârijân, Kalardasht) qu'il a présenté dans son ouvrage *Géographie Humaines de l'Iran Septentrional* (Paris, 1964). Mais ce sont les travaux ultérieurs et théoriquement plus avancés de Planhol traitant de l'interaction entre la culture, l'histoire et la géographie au sein du monde musulman qui eurent un impact fondamental sur l'étude de la géographie. Bien que très différent dans son approche théorique, Dresch exerça aussi une forte influence sur les générations suivantes de géographes. Il organisa la première expédition géographique française en Iran en 1958 dans le cadre du CNRS. Quelque temps plus tard, en 1968, un autre projet plus important consacré à l'étude détaillée et complète du désert de Lut fut lancé en partenariat à la fois avec le CNRS sous la direction de Dresch et le Centre pour la recherche géographique de l'Université de Téhéran dirigé alors par Ahmad Mostawfi. Bien que ce projet demeura inachevé, plusieurs monographies de projets de recherche interdisciplinaire réalisés à la fois par des Français et des Iraniens furent publiées en persan. Cette coopération étroite entre les chercheurs français et iraniens, en particulier dans le domaine des sciences sociales durant les décennies du milieu du XXe dépendit en partie du CNRS qui favorisait alors les projets collectifs, mais était aussi favorisée par le flux continu des étudiants iraniens voulant poursuivre leurs études en France. De nombreux universitaires spécialisés en géographie ont ainsi été les anciens étudiants de Dresch et Planhol en France, dont Mohammad Hossein Papoli Yazdi, Paridokht Feshâraki, Asghar Nâzeriân et Sirus Sehâmi.

Une nouvelle génération de géographes français commença des travaux de terrain


Jean-Pierre Digard

> Un bureau des relations culturelles, mis en place sous les auspices du Ministère des Affaires étrangères, fut responsable de la création de l'Institut franco-iranien de Téhéran (qui deviendra plus tard l'IFRI) avec un Département d'iranologie dirigé de 1946 à 1975 par Henry Corbin. Un an plus tard, en 1947, l'Institut d'Etudes Iraniennes fut créé à la Sorbonne.

dans les années 1970 jusqu'à l'époque actuelle. Elle comprenait des géographes tels que Marcel Bazin (études sur Qom et Tâlesh), Bernard Hourcade (études sur la région centrale d'Alborz et la géographie urbaine de la période post-révolutionnaire de l'Iran), Hubert de Mauroy (études sur la communauté assyro-chaldéenne et ses migrations internes à Téhéran).

Le développement des études sociologiques sur l'Iran en langue française fut largement lié au développement des instituts de recherche en Iran et au rôle actif de l'UNESCO. L'Institut d'Etudes et de Recherches Sociales (IERS) fut fondé en 1955 dans le cadre de la Faculté des sciences sociales de l'Université de Téhéran. Présidé par Golâm-Hossein Sâdighi et dirigé par un sociologue iranien formé en France, Ehsân Narâghi, cet institut était constitué en partie par des sociologues français employés par l'UNESCO. Parmi ces sociologues, il faut évoquer le nom de Jean-Claude Chasteland qui a effectué plusieurs études démographiques utilisées ensuite comme références par les démographes iraniens de la génération suivante. Un autre érudit influent associé à l'Institut fut Paul Vieille, premier sociologue français à se spécialiser sur la Perse. Il collabora également étroitement avec ses collègues iraniens et rédigea des ouvrages influents sur la sociologie urbaine pendant son long séjour en Iran. Après son retour en France en tant que chercheur au CNRS, il a continué à publier ses recherches sur l'histoire sociale de la Perse et la structure de ses classes sociales à partir d'une perspective marxiste. En 1979, il fonda la revue *Peuples méditerranéens* qui fut l'une des seules revues publiées en France (jusqu'en 1997) menant des études régulières sur les sciences sociales en Perse.


Bernard Hourcade

Vincent Monteil fut peut-être le premier Français à avoir effectué une étude sous forme de monographie anthropologique sur la Perse. En 1969, Jean-Pierre Digard commença une étude sur la tribu bakhtiâri. Il fut également membre d'un petit groupe d'ethnographes au CNRS formant une unité de recherche en 1972 avec le but d'établir des cartes ethnographiques de la Perse. L'élaboration d'un programme d'établissement de cartes ethnologiques de l'Iran fut un événement important car pour la première fois, une institution universitaire française s'engageait à soutenir un projet de diversification des sciences sociales liées à la Perse. A part Digard, de jeunes chercheurs tels que Christian Bromberger, Anny Tual, Marcel Bazin ou Bernard Hourcade y participèrent. Ces derniers avaient tous une connaissance suffisante du persan pour mener à bien leur travail sur le terrain sans avoir besoin d'interprètes. A partir de 1975, le groupe PECEI se développa pour inclure d'autres chercheurs et de nouveaux sujets de recherche dans d'autres disciplines comme la sociologie, l'histoire moderne

ou les sciences sociales. Après être devenu *Equipe de Recherche* du CNRS en 1982, il fut baptisé "Sciences sociales du monde iranien contemporain", incluant presque tous les chercheurs engagés dans la recherche sur les sciences sociales relatives à l'Iran et à l'Afghanistan.

La Révolution islamique a sans aucun doute inspiré une pléthore de publications en français traitant un éventail très large de sujets, allant de récits de première main de journalistes tels que Paul Balta et Pierre Blanchet aux travaux généraux d'analyse historique réalisés par des universitaires tels que Jean-Pierre Digard, Bernard Hourcade et Yann Richard. D'autres historiens et sociologues publièrent des monographies sur divers personnalités, mouvements et aspects de l'Iran contemporain comme sur les Fadâyân-e eslâm (Richard, 1985), sur Ali Shariati (Yavari-d'Hellencourt, 1985), sur les femmes après la Révolution (Adelkhâh, 1991), sur les problèmes urbains et les migrations internes ainsi que sur la sociologie et le discours politique de l'Iran après la Révolution (Khosrokhâvar, 1980, 1993; avec Vieille, 1990). Les études françaises sur l'Iran contemporain bénéficient d'une riche base sur la carte universitaire en France. En 1955, une réorganisation générale s'effectua néanmoins dans le domaine des études iraniennes à Paris. Les groupes de recherche consacrés aux sciences sociales, histoire, langues et littérature fusionnèrent pour ne former qu'une unité mixte de recherche sous le nom de

La Révolution islamique a sans aucun doute inspiré une pléthore de publications en français traitant un éventail très large de sujets, allant de récits de première main de journalistes tels que Paul Balta et Pierre Blanchet aux travaux généraux d'analyse historique réalisés par des universitaires tels que Jean-Pierre Digard, Bernard Hourcade et Yann Richard.

Mondes iranien et indien, parrainé conjointement par le CNRS, la Sorbonne Nouvelle, l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), et l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (EPHE). ■



Logo de l'INALCO

Bibliographie:

-Ch. Adle and B. Hourcade, eds, *Téhéran, capitale bicentenaire*, Paris et Téhéran, 1992.
- D. Balland, *Les eaux cachées; études géographiques sur les galeries drainantes souterraines,* Paris, 1992.
- M. Bazin, *La vie rurale dans la région de Qom (Iran central)*, Paris, 1974.
- B. Hourcade et F. Khosrokhavar, «L'habitat révolutionnaire à Téhéran, 1977-1981», *Hérodote* 31, 1983, p. 62-83.
- B. Hourcade, H. Mazurek, M H. Papoli-Yazdi, and M. Taleghani, *Atlas d'Iran*, Paris, 1998.
- X. de Planhol, *Les fondements géographiques de l'histoire de l'islam,* Paris, 1968.
- X. de Planhil, *Les nations du Prophète: manuel géographique de politique musulmane*, Paris, 1993.
- F. Khosrokhavar, P. Vieille, *Le discours populaire de la Révolution islamique*, 2 vols, Paris, 1990.
- H. de Mauroy, *Les Assyro-Chaldéens dans l'Iran d'aujourd'hui,* Paris, l978.
- V. Monteil, *Les tribus du Fars et la sédentarisation des nomades,* Paris et La Haye, 1966.

L'enseignement du persan dans le monde

Djamileh Zia

Il semble que de plus en plus de gens dans le monde souhaitent apprendre le persan. Les raisons de cet intérêt croissant sont, entre autres, la présence de la diaspora iranienne dans presque tous les pays du monde depuis quelques décennies, et l'intérêt que l'Iran suscite de nos jours. De son côté, l'Iran a fait beaucoup d'efforts depuis une vingtaine d'années pour que les non persanophones puissent apprennent le persan plus facilement.

Le Conseil de l'expansion de la langue et de la littérature persanes

La langue est l'un des principaux vecteurs de la culture et de la civilisation de la population qui la parle. C'est pour cette raison que tous les pays portent une attention particulière à l'apprentissage de leur langue à l'étranger. L'Iran ne fait pas exception à cette règle. Le Conseil de l'expansion de la langue et de la littérature persanes (*Showrâ-ye gostaresh-e zabân va adabiyât-e fârsi*) a été créé en 1997 afin de coordonner les activités des différentes institutions iraniennes impliquées dans l'enseignement du persan aux étrangers non persanophones. Ce conseil - dont les membres sont six professeurs de littérature persane exerçant dans les universités d'Iran, le ministre de l'Enseignement supérieur, le ministre de l'Education nationale, le ministre de la culture et de l'orientation islamiques, le ministre des Affaires étrangères, et un membre de l'Académie de la langue et de la littérature persanes d'Iran - se réunit au moins tous les six mois. Son secrétariat dépend du ministère de la culture et de l'orientation islamiques. Ses décisions doivent être appliquées par tous les ministères et institutions publiques iraniens.

Les décisions adoptées par le Conseil de l'expansion de la langue et de la littérature persanes ont jusqu'ici porté essentiellement sur la production de nouveaux manuels d'enseignement du persan aux non persanophones et aux enfants des Iraniens résidants à l'étranger. D'autres décisions du Conseil ont concerné l'envoi de livres et de revues (écrits en persan) aux départements de persan des universités étrangères, l'organisation de cours de perfectionnement du persan de courte durée, en Iran, pour les professeurs de persan non Iraniens et les étudiants étrangers, l'octroi de bourses d'études aux étudiants étrangers souhaitant venir en Iran pour poursuivre leurs études en littérature persane, et l'envoi de professeurs Iraniens dans les universités des pays étrangers dans le cadre des coopérations interuniversitaires. De plus, le Conseil de l'expansion de la langue et de la littérature persanes a organisé, depuis sa création, plusieurs congrès internationaux.[1]

L'enseignement du persan dans le monde

Les adultes résidant en dehors de l'Iran ont la possibilité d'apprendre le persan soit dans les universités de leur pays, soit dans les centres culturels rattachés aux ambassades d'Iran, soit éventuellement par eux-mêmes grâce à des livres et des CD. La situation est quelque peu différente pour les enfants des Iraniens résidant à l'étranger. Les ambassades d'Iran organisent des cours conformes aux programmes des écoles iraniennes pour les enfants des fonctionnaires en poste à l'étranger pour une durée limitée; ces enfants parlent en général très bien

le persan. Par contre, les enfants des Iraniens qui ont émigré à l'étranger et y vivent depuis de nombreuses années ne maîtrisent pas aussi bien le persan, qui doit être considéré comme leur deuxième langue (ils parlent mieux la langue du pays où ils vivent). Le Conseil de l'expansion de la langue et de la littérature persanes a fait de gros efforts depuis quelques années pour donner à ces enfants les moyens d'apprendre la langue de leur pays d'origine. Des livres d'enseignement du persan comme deuxième langue ont été conçus et rédigés en Iran par des professeurs expérimentés. Le Conseil de l'expansion de la langue et de la littérature persanes a également organisé au cours de ces dernières années, dans les centres culturels des ambassades d'Iran, des cours de mise à niveau et d'approfondissement des connaissances destinés aux professeurs qui enseignent le persan à ces enfants. Les enseignants envoyés d'Iran pour ces cours ont été le plus souvent les auteurs des livres d'enseignement du persan comme deuxième langue parus récemment.[2]

Les professeurs qui enseignent le persan aux enfants des Iraniens expatriés ont souvent commencé ce travail sans avoir fait d'études dans ce domaine, d'où la nécessité d'organiser des ateliers de mise à niveau pour eux. L'un des problèmes auxquels ces professeurs sont confrontés est que dans une même classe, certains enfants parlent le persan mieux que d'autres. De plus, ces enfants vivent en général loin de leurs grands-parents, et sont donc privés de cette précieuse source de transmission de la culture orale iranienne. Les cours de persan ont lieu le plus souvent en fin de semaine, et ces enfants ont donc moins de temps pour

Le Conseil de l'expansion de la langue et de la littérature persanes (*Showrâ-ye gostaresh-e zabân va adabiyât-e fârsi*) a été créé en 1997 afin de coordonner les activités des différentes institutions iraniennes impliquées dans l'enseignement du persan aux étrangers non persanophones.



Cours de persan pour les enfants Iraniens vivant en Suède


Laboratoire de langue du Centre Dehkhodâ

s'amuser par rapport à leurs camarades non iraniens. On devrait donc tenter de rendre les cours de persan plus amusants et agréables. Les méthodes d'enseignement du persan devraient être adaptées au rythme d'un cours hebdomadaire, et les enseignants devraient essayer d'apprendre aux enfants les détails et les nuances de la langue persane.[3]

Les méthodes d'enseignement du persan aux non persanophones

Plus de deux cents livres destinés à l'enseignement du persan aux non persanophones ont été publiés dans le monde. Les premiers livres de ce genre ont été publiés à l'étranger, en particulier en Inde. Le plus ancien d'entre eux, conçu pour les personnes dont la première langue est le turc, a été publié en 1838. Le premier livre d'enseignement du persan aux non persanophones écrit et publié en Iran date de 1965. Il existe également des méthodes pour apprendre le persan par soi-même destinées aux personnes dont la première langue est le turc, l'anglais, l'arabe, l'ourdou, le russe, le turkmène, le français. De plus, il existe un CD pour enseigner le persan parlé.[4]

Il existe également des méthodes d'enseignement du persan qui ont été écrites par les Iraniens résidant en Europe (en Pologne, en Tchéquie), aux Etats-Unis, au Canada; ces méthodes ont été conçues pour enseigner le persan aux enfants des Iraniens qui vivent dans ces pays. Les professeurs de persan Iraniens sont d'avis que certains de ces livres (qui sont même utilisés dans certaines universités étrangères pour enseigner le persan aux adultes non persanophones) sont de très bonne qualité et permettent un apprentissage facile et rapide du persan.[5] Le nombre des livres d'enseignement du persan (publiés tant en Iran qu'à l'étranger) a beaucoup augmenté au cours de ces vingt dernières années. Il en existe actuellement plus

d'une quarantaine. La caractéristique des livres récents est qu'ils utilisent les principes de la linguistique pour l'apprentissage d'une deuxième langue: les auteurs tiennent compte des similitudes et des mots communs entre la langue maternelle de l'étudiant et le persan. L'enseignement du persan aux enfants des Iraniens résidant à l'étranger est conçu selon ces mêmes principes.[6]

Parmi les livres d'enseignement du persan (comme deuxième langue) publiés au cours de ces dernières années, citons la série intitulée *Fârsi biyâmouzim* (Apprenons le persan), et la série intitulée *Amouzesh-e zabân-e fârsi be gheyr-e fârsi zabânân* (l'Enseignement de la langue persane aux non persanophones). *Fârsi biyâmouzim*, en cinq volumes, a été édité par les éditions Madresseh (qui dépendent du Ministère de l'Education Nationale de l'Iran) sur la proposition du Conseil de l'expansion de la langue et de la littérature persanes. Ces livres ont été conçus pour l'enseignement du persan aux enfants, à la demande des Iraniens résidant en Amérique du nord. Les deux premiers volumes sont pour les débutants, le 3e pour le niveau intermédiaire, le 4e et le 5e regroupent des textes des écrivains Iraniens contemporains et des textes de la littérature classique persane. Chaque volume a, en supplément, un livre pour l'enseignant et un livre d'exercices pour l'élève. Une cassette accompagne le livre pour exercer les aptitudes de l'élève à écouter et parler une conversation en persan. Dans cette méthode, l'accent est mis sur la participation active et la créativité des élèves. Le contenu des leçons permet à l'élève de connaître la civilisation et la culture de l'Iran. Des dessins produits par de très bons dessinateurs rendent ces livres agréables à regarder et à lire.[7] *Amouzesh-e zabân-e fârsi be gheyr-e fârsi zabânân*, en quatre volumes, a été édité par le Conseil de l'expansion de la langue et de la littérature persanes. Cette méthode est plutôt destinée aux adultes non persanophones. Chaque volume est accompagné d'un livre destiné à l'enseignant. Deux CD ont été édités en 2009 à partir de ces livres.

> Plus de deux cent livres destinés à l'enseignement du persan aux non persanophones ont été publiés dans le monde. Les premiers livres de ce genre ont été publiés à l'étranger, en particulier en Inde. Le plus ancien d'entre eux, conçu pour les personnes dont la première langue est le turc, a été publié en 1838.

Les livres et les CD sont utilisés pour l'enseignement du persan dans 65 centres culturels iraniens à l'étranger. L'objectif de l'auteur de ces livres a été non seulement d'enseigner le persan, mais de faire connaître à l'étudiant des aspects de la culture et de la civilisation de l'Iran, et il a inclus dans ces livres des textes rapportant le point de vue de certains orientalistes renommés. Les CD produits à partir de ces livres ont reçu le premier



Livre d'enseignement du persan, intitulé Fârsi biyâmouzim *(Apprenons le persan)*



Entrée du Centre Dehkhodâ

prix au Festival international des médias numériques (*Jashnvâreh-ye rassâneh-hâye digital*) de Téhéran en 2009.

Les universités iraniennes où l'on enseigne le persan aux étudiants étrangers

Les principaux centres universitaires où l'on enseigne le persan aux étudiants étrangers résidant en Iran sont le Centre Dehkhodâ rattaché à l'Université de Téhéran, le Centre d'enseignement de la langue persane de l'Université Internationale Imam Khomeyni à Ghazvin, et le Centre de recherche de la langue et de la littérature persanes et d'études sur l'Iran de l'Université Tarbiat Modaress à Téhéran.

Le Centre Dehkhodâ, qui est le plus ancien centre universitaire de ce type en Iran, est une annexe du département chargé de l'Encyclopédie Dehkhodâ de l'Université de Téhéran. Depuis sa création en 1989, plus de 8000 personnes venues du monde entier y ont appris le persan. Les cours étaient au départ de quatre niveaux et duraient trois mois et demi. Actuellement, il y a six niveaux de cours, organisés en deux périodes intensives de six semaines. Le Centre Dehkhodâ organise également des cours pour ceux qui parlent le persan mais ne savent pas lire ni écrire cette langue, ainsi que des cours de niveaux supérieurs de langue et de littérature persanes (en trois trimestres). Ce centre a édité en 2005, en collaboration avec les éditions de l'Université de Téhéran, un livre d'enseignement du persan pour les débutants intitulé *Fârsi be fârsi* (Persan en persan).[8]

Le Centre d'Enseignement de la langue persane de l'Université Internationale Imam Khomeyni de la ville de Ghazvin a été créé en 1991. Son premier objectif était d'enseigner le persan aux étudiants non persanophones qui désiraient faire

des études dans les universités iraniennes. Par la suite, il a eu l'autorisation d'enseigner le persan à tous ceux qui désirent apprendre cette langue, y compris ceux qui ne veulent pas poursuivre leurs études en Iran. Des étudiants venus d'Allemagne, d'Autriche, d'Espagne, des Etats-Unis, de Géorgie, de Grande Bretagne, d'Italie, du Japon, de Norvège, du Pakistan, des Pays-Bas, de Turquie, ont participé aux cycles de courte durée d'enseignement du persan de ce centre.[9]

Le Centre de recherche sur la langue et la littérature persanes et d'études sur l'Iran (*Markaz-e tahghighât-e zabân va adabiyât-e fârsi va irânshenâssi*) de l'Université Tarbiat Modaress a été créé en 1996. L'objectif du centre est de mettre en place les échanges interuniversitaires dans le domaine de la langue et de la littérature persanes. Ce centre organise, en Iran, des cours de perfectionnement du persan pour les professeurs, les chercheurs, les traducteurs, les journalistes étrangers; plus de 1500 personnes ont bénéficié de ces cours de 1996 à 2001. Il organise également des cours de perfectionnement du persan pour les étudiants des universités étrangères dans leur propre université.[10]

Il existe des cours de persan pour les non persanophones dans d'autres universités iraniennes. L'Université Sharif, par exemple, organise dans son campus international situé dans l'île de Kish des cours de persan, dont la durée est variable et le contenu modifiable en fonction de la demande des étudiants et leurs souhaits d'apprendre les mots utilisés dans un domaine professionnel particulier.[11]

En plus des universités, l'Institut des langues d'Iran (*Kânoun-e zabân-e Iran*), rattaché à l'Institut du développement intellectuel des enfants et des adolescents (*Kânoun-e parvaresh-e fékri-ye koudakân va nowjavânân*), organise depuis 2001 des cours de persan pour les non persanophones dans plusieurs villes (Téhéran, Ispahan, Mashad, Shirâz, Qom), afin de faire connaître la langue et la culture persanes aux touristes et aux petits Iraniens expatriés, de retour pour les vacances.[12] Les cycles sont de durée variable (30, 60, 90 ou 120 heures), en individuel ou dans des groupes restreints. Le contenu des cours est adapté aux besoins de l'étudiant, et peut être axé sur

> Les principaux centres universitaires où l'on enseigne le persan aux étudiants étrangers résidant en Iran sont le Centre Dehkhodâ rattaché à l'Université de Téhéran, le Centre d'enseignement de la langue persane de l'Université Internationale Imam Khomeyni à Ghazvin, et le Centre de recherche de la langue et de la littérature persanes et d'études sur l'Iran de l'Université Tarbiat Modaress à Téhéran.



Les étudiants étrangers apprenant le persan à l'Université internationale Imam Khomeyni de Ghazvin

la langue parlée ou la langue écrite. Cet institut a lui aussi édité un livre d'enseignement du persan, qui est utilisé dans ces cours.[13]

L'Assemblée internationale des professeurs de la langue et de la littérature persanes

Ces rassemblements de trois jours des professeurs de la langue et de la littérature persanes du monde entier ont pour objectif de favoriser les échanges de points de vue sur ce qui permettrait d'améliorer l'enseignement de la langue persane dans le monde. L'Iran a organisé les quatre premiers congrès, en 1997, 1999, 2001, 2003 et le sixième en 2008. Les rapports des quatre premières assemblées ont été publiés.[14] Des professeurs de persan venus d'Afghanistan, d'Afrique du Sud, d'Allemagne, d'Arménie, de la République d'Azerbaïdjan, de la Belgique, du Bengladesh, de Bosnie et Herzégovine, de Bulgarie, de Chine, de Corée du sud, du Daghestan, d'Egypte, d'Espagne, des Etats-Unis, de France, de Géorgie, du Kazakhstan, du Kirghizstan, de Grande Bretagne, de Hongrie, d'Inde, d'Indonésie, d'Italie, du Japon, de Jordanie, du Liban, de Malaisie, du Maroc, d'Ouzbékistan, du Pakistan, des Pays Bas, de Pologne, de Russie, de Slovaquie, du Soudan, de Suède, de Syrie, du Tadjikistan, de Tchéquie, de Tunisie, du Turkménistan, de Turquie et d'Ukraine y ont participé. La liste des pays représentés donne une idée de l'expansion de la langue persane dans le monde. Lors des quatre premières assemblées, les interventions étaient surtout centrées sur les trois thèmes suivants: les méthodes de l'enseignement du persan et les manques à palier dans ce domaine, l'historique de l'enseignement du persan et des recherches sur l'Iran dans les centres universitaires des différents pays, l'influence de la langue et de la culture persanes sur la langue et la culture des pays cités plus haut.

Des décisions pour l'avenir

De réels efforts ont été entrepris par l'Iran au cours de ces vingt dernières années pour faciliter l'enseignement du persan dans le monde. En 2007, le directeur du Conseil de l'expansion de la langue et de la littérature persanes a déclaré que près de trois cent mille personnes apprenaient le persan dans les centres culturels rattachés aux ambassades d'Iran,[15] et il faut ajouter à ceux-ci les personnes qui apprennent le persan dans d'autres centres ou par d'autres moyens. Il existe depuis quelques années en Iran une maîtrise en linguistique axée sur l'enseignement du persan aux non persanophones, ce qui laisse espérer une amélioration de la qualité de cet enseignement dans l'avenir. Les actions entreprises dans le domaine de l'enseignement du persan aux non persanophones pourraient être cependant plus efficaces si l'on améliore la coordination entre les organismes impliqués.[16] C'est pourquoi l'Académie de la langue et de la littérature persanes

En 2007, le directeur du Conseil de l'expansion de la langue et de la littérature persanes a déclaré que près de trois cent mille personnes apprenaient le persan dans les centres culturels rattachés aux ambassades d'Iran, et il faut ajouter à ceux-ci les personnes qui apprennent le persan dans d'autres centres ou par d'autres moyens.

d'Iran a proposé en 2008, lors de la sixième Assemblée internationale des professeurs de la langue et de la littérature persanes, la création d'une fondation où toutes les activités en rapport avec l'enseignement du persan à l'étranger et aux étrangers seraient regroupées. Le Haut Conseil de la Révolution Culturelle vient de donner son accord pour la création d'une telle institution, qui s'appellera la Fondation Saadi.[17] ■

---

1. Les informations concernant le Conseil de l'expansion de la langue et de la littérature persanes sont disponibles sur le site du scrétariat du Haut Conseil de la Révolution Culturelle (*Showrâ-ye âli-e enghélâb-e farhangui*), à l'adresse suivante, consultée le 17 octobre 2010: http://62.60.136.69/about/Aghmari_Detail.
2. Le rapport du premier atelier de mise à jour pour les professeurs de persan résidant en Grande Bretagne a été publié par la Fédération des écoles de persan en Grande Bretagne. Il existe une quarantaine d'écoles en Grande Bretagne où l'on enseigne le persan en fin de semaine aux enfants des Iraniens. La plupart de ces écoles ont été créées par les parents des élèves eux-mêmes. Les écoles rejoignent la Fédération des écoles de persan si elles le désirent. Le but d'une telle fédération est de permettre les échanges entre professeurs pour améliorer l'enseignement du persan.
3. Ces informations figurent sur le site de la Fédération des écoles de persan en Grande Bretagne à l'adresse www.ukfps.org consulté le 1er novembre 2010.
4. Zolfaghâri, Hasan, *kétâbshénâssi-ye âmouzesh-e zabân-e fârsi bé gheyr-e fârsizabânân*, revue *Sokhan-e Eshgh*, automne 1383 (2004), numéro 23, pp. 40-57.
5. Une discussion à propos des livres d'enseignement du persan conçus pour les non persanophones a été publiée sous le titre *Barressi-ye kotob-e âmouzéshi-ye zabân-e fârsi be gheyr-e fârsizabânân* (étude des livres d'enseignement de la langue persane aux non persanophones), dans la revue *Sokhan-e Eshgh*, automne 1383 (2004), numéro 23, pp. 21-31.
6. Ibid.
7. Zolfaghâri, Hasan, *Gozâresh-e towlid-e barnâmeh-ye âmouzesh-e zabân-e fârsi barâye irânïân-e khârej az keshvar*, In *Kholâsseh maghâleh-hâye nokhostine guerde-ham-âyyi-e pajouhesh-hâye zabân va adabiyât-e fârsi* (Abstracts du premier congrès sur les recherches en langue et littérature persanes), édité par le Centre de recherches sur la langue et la littérature persanes et d'études sur l'Iran (rattaché à l'Université Tarbiat Modaress), Téhéran, hiver 2002, pp. 97-99.
8. Les informations concernant le Centre Dehkhodâ sont disponibles sur le site http://icps.ut.ac.ir consulté le 24 octobre 2010.
9. Les informations concernant le Centre d'Enseignement de la langue persane de l'Université Internationale Imam Khomeini sont disponiles sur le site http://www.persianlanguagecenter.com consulté le 24 octobre 2010.
10. Les informations concernant le Centre de recherche sur la langue et la littérature persanes et d'études sur l'Iran (*Markaz-e tahghighât-e zabân va adabiyât-e fârsi va irânshénâssi*) sont disponiles sur le site de l'Université Tarbiat Modaress, à l'adresse http://www.modares.ac.ir consulté le 19 octobre 2010.
11. Ces informations figurent sur le site du campus international de l'univesité Sharif à Kish, à l'adresse www.KishWebSite/SharifKish_WebUI consulté le 1er novembre 2010.
12. Cet institut a été créé en 1979 pour enseigner les langues étrangères aux jeunes Iraniens.
13. Ces informations figurent sur le site du *Kanoun-e Zabân-e Iran* (Iran Language Institute), à l'adresse http://www.ili.ir.
14. Cf *Gozâresh-e sevomine majma-e beynolmelali-e ostâdân-e zabân va adabiyât-e fârsi* (rapport de la troisième Assemblée internationale des professeurs de la langue et de la littérature persanes), édité par le secrétariat du Conseil de l'expansion de la langue et de la littérature persanes, Téhéran, 2002; les rapports des deux premiers congrès y figurent également. Pour le rapport du 4e congrès, cf la revue *Ayineh-ye mirâs*, automne 1382 (2003), numéro 22, pp. 219-238.
15. Information disponible sur le site de l'Agence du livre d'Iran (*Khabargozâri-ye ketâb-e Iran*), à l'adresse http://www.ibna.ir/vdcdjx0f.yt0sz6a22y.html consulté le 1er novembre 2010.
16. Cf Habibi, Hasan, *Sâmândéhi-ye âmouzesh-e zabân-e fârsi bé bigânégân dar Iran va khârej-e keshvar va farzandân-e Irânïân-e moghim-e khârej* (Coordination de l'enseignement de la langue persane aux étrangers en Iran et à l'étranger et aux enfants des Iraniens résidant à l'étranger), rapport de l'Académie de la langue et de la littérature persanes, 3 juin 2006.
17. Actuellement, l'Organisation de la culture et des relations islamiques (*Sâzmân-e farhang va ertébâtât-e eslâmi*), et deux autres organismes, l'un dépendant du ministère de la culture et de l'orientation islamiques et l'autre du ministère de l'Enseignement supérieur sont chargés d'exécuter les décisions du Conseil de l'expansion de la langue et de la littérature persanes concernant l'enseignement du persan en dehors de l'Iran.

Six artistes iraniens au "off" de la foire internationale d'art contemporain à Paris

Mireille Ferreira

Ces dernières années, l'art contemporain iranien s'invite régulièrement aux grands événements artistiques et culturels français. Le public parisien se souvient des deux expositions de photographies organisées il y a tout juste un an au Musée du Quai Branly et à la Monnaie de Paris, dans le cadre de la seconde Biennale des images du monde, connue sous le nom de Photoquai, sous la direction artistique d'Anâhitâ Ghabâiân Etehâdieh, fondatrice de la Galerie Silk Road de Téhéran. A cette occasion, le bord de Seine face au Musée du Quai Branly avait servi de cadre à une exposition de photographies de grand format, dont un grand nombre venait d'Iran.

Au printemps dernier, le centre Georges Pompidou et le Musée National d'Art Moderne de la ville de Paris avaient invité des artistes et intellectuels iraniens, peintres, plasticiens, éditeurs d'art, cinéastes, à l'occasion de la sortie d'un numéro spécial du magazine Art Press consacré à l'Iran.

Le secteur privé n'est pas en reste avec de nombreuses galeries d'art qui exposent régulièrement des artistes venus d'Iran pour l'occasion, ou installés à Paris depuis plusieurs années, l'exemple le plus récent étant celui du peintre Mamali Shafâhi.

Le Festival d'automne de Paris programmait le mois dernier la pièce «Where were you on January 8th», d'Amir Rezâ Koohestâni, auteur et metteur en scène iranien dont la dramaturgie, inspirée de la tradition persane du Tazieh, s'impose sur la scène internationale depuis 2000. Ce spectacle avait été créé en décembre dernier dans la toute nouvelle salle Iranshahr, scène théâtrale de la Maison des Artistes de Téhéran.

La Revue de Téhéran rend compte régulièrement de ces événements, notamment sous la plume de nos collaborateurs Jean-Pierre Brigaudiot et Alice Bombardier.[1]

Slick-Orient 2010

Cet automne, c'est dans le cadre du Slick, l'une des foires d'art contemporain organisée en marge de la 37e édition de la FIAC, installée à Paris du 21 au 24 octobre derniers, que l'art contemporain iranien a été exposé. Les partenaires de cette manifestation (la Mairie de Paris, le Palais de Tokyo, la chaîne de Télévision franco-allemande Arte, le magazine Beaux-arts, la compagnie Air France-KLM, et quelques autres) ont eu la bonne idée d'organiser cette année une section Slick-Orient réunissant une dizaine de galeries venues d'Asie et du Moyen-Orient, proposant un éclairage sur la création artistique du monde asiatique-indien-arabe-oriental. C'est ainsi que quatorze nouveaux venus, parmi lesquels : le Liban, l'Inde, le Pakistan, l'Iran, l'Afghanistan, les Philippines, la Chine, participent pour la première fois à ce salon.

Les œuvres de six artistes iraniens: Shohreh Mehrân, Shahriâr Ahmadi, Mehrdâd Mohebali, Adel Younesi, Sâdegh Tirafkan, et Nastaran Safâie, tous installés à Téhéran et formés dans les universités ou

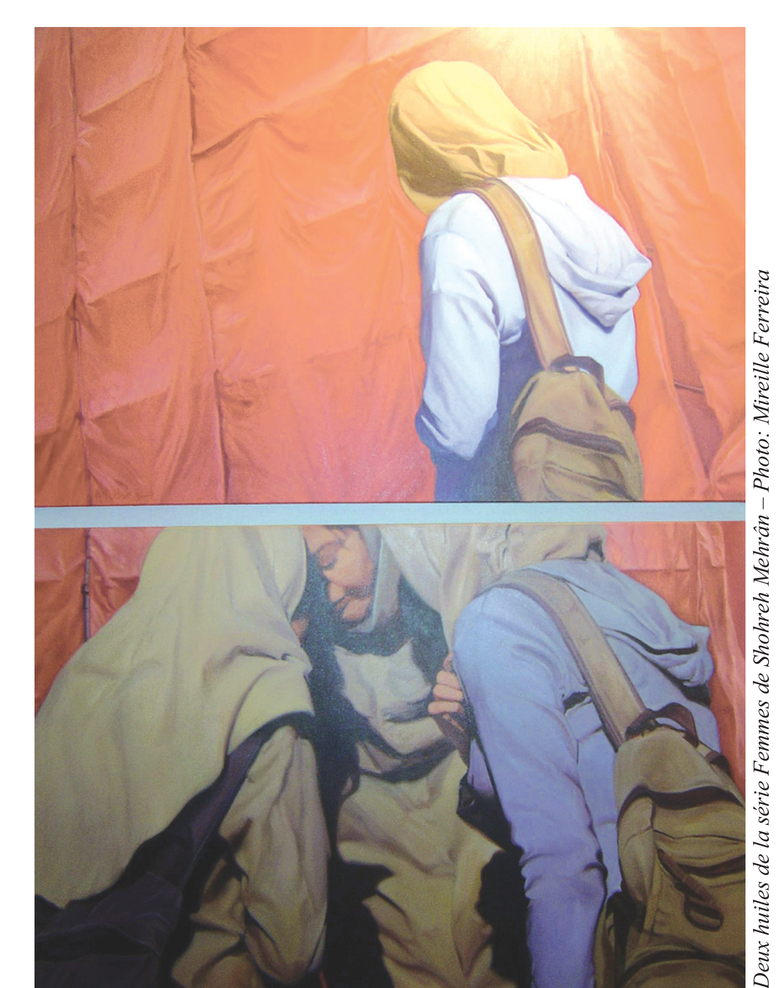
académies des Beaux Arts des grandes villes d'Iran, y sont exposées par la Galerie Etemâd[2], bien connue des cercles francophones de Téhéran. Amir Hossein Etemâd, créateur de cette galerie de Téhéran en 2002 – après qu'il eût fermé celle de la rue de Lille à Paris – anime le stand. Dans sa démarche d'ouverture au marché international de l'art, Amir Hossein Etemâd vient d'ouvrir une nouvelle galerie à Dubaï et participera au salon d'Istanbul en novembre 2010.

Les œuvres exposées sont indéniablement inspirées par l'Iran d'aujourd'hui, mais leurs auteurs plongent leur palette ou leur objectif dans l'Iran traditionnel. Le thème de la femme y est omniprésent. Une sculpture (intitulée Jambe de mannequin, chaussure, extensions de cheveux, rubans) et une installation (une série d'escarpins en bronze), réalisées par la sculptrice Nastaran Safâei, elle-même présente sur l'emplacement réservé à la Galerie Etemâd, attirent d'abord le regard, qui s'échappe rapidement vers les superbes tableaux hyperréalistes suspendus aux cloisons.

Parmi ceux-ci, une étonnante toile de grand format, peinte à l'huile par Mehrdâd Mohebali, représente des personnages historiques (on croit y reconnaître Rezâ Shâh Pahlavi, Mohammad Mossadegh et Amir Kabir, le célèbre premier ministre de Nassereddin Shâh Qâdjar), indifférents au monde qui les entoure, représentés par un groupe d'hommes d'aujourd'hui, occupés à examiner avec la précision d'un entomologiste une femme effarouchée par leur regard incisif. Mehrdâd Mohebali, né en 1960 à Téhéran a participé, dès 1987, à de nombreuses expositions, soit en groupes, soit individuellement, dans différentes galeries de Téhéran ainsi qu'au Musée d'Art Contemporain de Téhéran puis, à partir de 2001, en Turquie, à Zagreb, au Japon.

L'une des belles huiles sur toile de Shohreh Mehrân, artiste née à Ardebil en 1957, côtoie la précédente. Elle fait partie de sa spectaculaire série *Femmes*. Sa méthode d'exécution consiste à photographier ses sujets, à en manipuler

Les œuvres exposées sont indéniablement inspirées par l'Iran d'aujourd'hui, mais leurs auteurs plongent leur palette ou leur objectif dans l'Iran traditionnel.





Deux huiles de la série Femmes de Shohreh Mehrân – Photo: Mireille Ferreira



Adel Younesi, acrylique sur toile
Photo: Galerie Etemâd

la couleur, le fond et la composition en les numérisant, puis à imprimer le résultat obtenu. Soigneusement peinte par l'artiste, l'œuvre qui en résulte approche de très près le réalisme de la photographie. Shohreh Mehrân expose régulièrement ses œuvres à Téhéran. Elles ont également été présentées à New-York et en Allemagne.

La méthode d'exécution de Shohreh Mehrân consiste à photographier ses sujets, à en manipuler la couleur, le fond et la composition en les numérisant, puis à imprimer le résultat obtenu. Soigneusement peinte par l'artiste, l'œuvre qui en résulte approche de très près le réalisme de la photographie.

Une photographie de grand format, tirée de la série *Human tapestry* de Sâdegh Tirafkan, représente une foule d'écoliers téhéranais portant un masque de protection lors d'un exercice de sensibilisation à la pollution. Cet artiste, né en 1965 à Karbala en Irak de parents iraniens, illustre, dans ses photographies, ses collages et ses installations vidéo, les thèmes liés à la culture iranienne: histoire, identité, sociopolitique, religion… Ainsi, ses personnages évoluent dans les décors de Persépolis ou de tapis persans, devant des calligraphies géantes, des tentures d'Achoura, ou dégustent des grenades d'où coule un jus rouge vif évoquant le martyre glorifié lors des fêtes religieuses chiites.

La Galerie Etemâd propose également une toile peinte à l'acrylique, de Shahriâr Ahmadi, artiste né en 1979 au Kurdistan iranien, tirée de sa série *Archaic techniques of chimia*. Cet artiste, régulièrement exposé en Iran, aux Etats-Unis, à Londres et en Chine, s'est fait remarquer avec sa série inspirée des poèmes mystiques de Roumi.

Enfin, Adel Younesi, né en 1985 à Hamadân, (on se souvient de sa série de scènes de la vie quotidienne des rues de Téhéran), qui expose depuis 2003 dans de nombreuses galeries en Iran, est également présent avec l'une de ses

nouvelles compositions aux couleurs acryliques si lumineuses.

A quelques mètres de là, la galerie parisienne Nikki Diana Marquard présente des artistes afghans dont Zoleykhâ Sherzâd. Cette styliste afghane, connue dans de nombreux pays – elle expose ses créations à Dubaï, Delhi, New-York, Londres et Paris – souhaite faire connaître la beauté des textiles afghans et, par là même, montrer que les Afghanes sont capables de créer autre chose que des burqas. Ses collections sont dessinées et produites à Kaboul, à partir d'étoffes traditionnelles. Zolaykhâ Sherzâd était également présente à la Biennale de Venise en 2009, dans le cadre de la section East-West Divan, qui présentait une dizaine d'artistes venus d'Iran, du Pakistan et d'Afghanistan. ■

Les personnages de Sâdegh Tirafkan évoluent dans les décors de Persépolis ou de tapis persans, devant des calligraphies géantes, des tentures d'Achoura, ou dégustent des grenades d'où coule un jus rouge vif évoquant le martyre glorifié lors des fêtes religieuses chiites.



Mehrdâd Mohebali, Huile sur toile
Photo: Mireille Ferreira

1. Jean-Pierre Brigaudiot: La photographie iranienne à l'honneur à Paris – n° 49, décembre 2009
Jean-Pierre Brigaudiot & Alice Bombardier: Un artiste iranien à Paris: Mamali Shafâhi – n° 55, juin 2010
Jean-Pierre Brigaudiot, L'art contemporain tel qu'en lui-même, une présence croissante sur la scène française – n° 57, août 2010
2. Adresse de la Galerie Etemâd à Téhéran : N°4 rue Boukan, rue Sâdeghi-e-Ghomi, place Yâser, Avenue Bâhonar - Tél.: (+98 21) 22 72 44 42 – Site Internet:www.galleryetemad.com

De la Perse au Louvre
Hier et aujourd'hui

Afsâneh Pourmazâheri

La Perse, carrefour d'anciennes civilisations, a toujours été un lieu de prédilection pour les fouilles archéologiques. Avec le décodage de l'écriture cunéiforme à Neynavâ[1], les excavations de Suse et de Persépolis prirent une nouvelle dimension. Des spécialistes trouvèrent alors le moment opportun pour se lancer, en terre iranienne, à la recherche des vestiges de l'ancienne Perse. Deux anglais, Laftles et Williams, se rendirent alors en Iran dans l'espoir de mettre à jour l'emplacement exact du célèbre palais où se déroula le couronnement de Darius[2], mais aussi du palais Apâdânâ. Ils atteignirent leur but et rédigèrent ensuite le rapport détaillé de leurs excavations. Leur rapport, comme d'ailleurs ceux de Ravilson, de Tagzieh et de Finlandin restèrent cependant assez superficiels, faute d'équipements adéquats et de précision dans le travail de fouilles.

Les Français eurent un rôle de premier plan dans ce domaine . Entre 1885 et 1886, Marcel Dieulafoy[3] fut envoyé dans le Khouzestân, plus précisément à Suse et à Shoushtar. Il se mit rapidement au travail, accompagné et assisté par sa femme et par deux autres jeunes archéologues. Le résultat des fouilles qu'ils effectuèrent dépassa toutes les attentes, et permirent la mise à jour d'une importante période de l'histoire persane, à savoir, de certaines parties de ce qui représentait la cour d'Artaxerxés[4] et de Darius, de la salle consacrée à la Garde Immortelle (*gârd-e djâvidân*) décrite précédemment par Hérodote[5], des bas-reliefs en forme de lion, des pierres rehaussées de divers motifs, des pièces de monnaies en écriture cunéiforme, de quelques restes humains, et de plus de cinq cents objets variés appartenant aux époques arsacide[6] et sassanide[7]. Ces objets, emportés et exposés au musée du Louvre ont permis d'éclairer d'un jour nouveau certains aspects jusqu'alors obscurs de l'histoire iranienne, mais aussi de l'histoire universelle.

En revanche, les événements ou éléments concernant la période relative à la dynastie élamite[8], rivale et vainqueur de Babel et de Ninive, restèrent encore quelques temps dans l'ombre jusqu'à l'arrivée d'une autre figure importante dans le domaine de l'archéologie à cette époque, Jacques de Morgan[9]. Celui-ci réalisa également d'importantes découvertes. Il forma sa propre équipe d'archéologues qui se concentra sur l'histoire de l'Elam en effectuant de nombreuses études sur les ruines de Suse et les vestiges d'autres provinces de la Perse. Il découvrit les hautes colonnes monolithiques de Manishtusu[10] et de Naram-Sin[11], construites au IVe siècle av. J.-C., mais aussi la fameuse tablette de Hammourabi[12], contenant les plus anciens événements de l'histoire de l'humanité découverts jusqu'à ce jour.

A la lumière de ces découvertes, l'histoire de la Perse s'avéra beaucoup plus ancienne que prévue, et les Iraniens ne furent eux-mêmes pas moins étonnés de ces découvertes inattendues. A la suite des travaux de Jacques de Morgan, Roman Ghirshman, archéologue et historien français d'origine ukrainienne, vint en Iran afin d'y reprendre les fouilles notamment celles de Tapeh Sialk à Kâshân. Les résultats affirmèrent une fois de plus l'ancienneté du site datant de près de 5000 ans av. J.-C. Les objets transportables furent envoyés au Louvre où ils vinrent compléter la collection relative à la Perse qui vint dès lors concurrencer de par son importance celles d'Assyrie et d'Egypte. C'est ainsi que la Perse fut de plus en plus présente au Musée du Louvre pour y constituer l'une des collections les plus étonnantes du monde. Mais le lien entre l'Iran et le Louvre ne se résume évidemment pas à cette époque ni aux objets exposés au public.

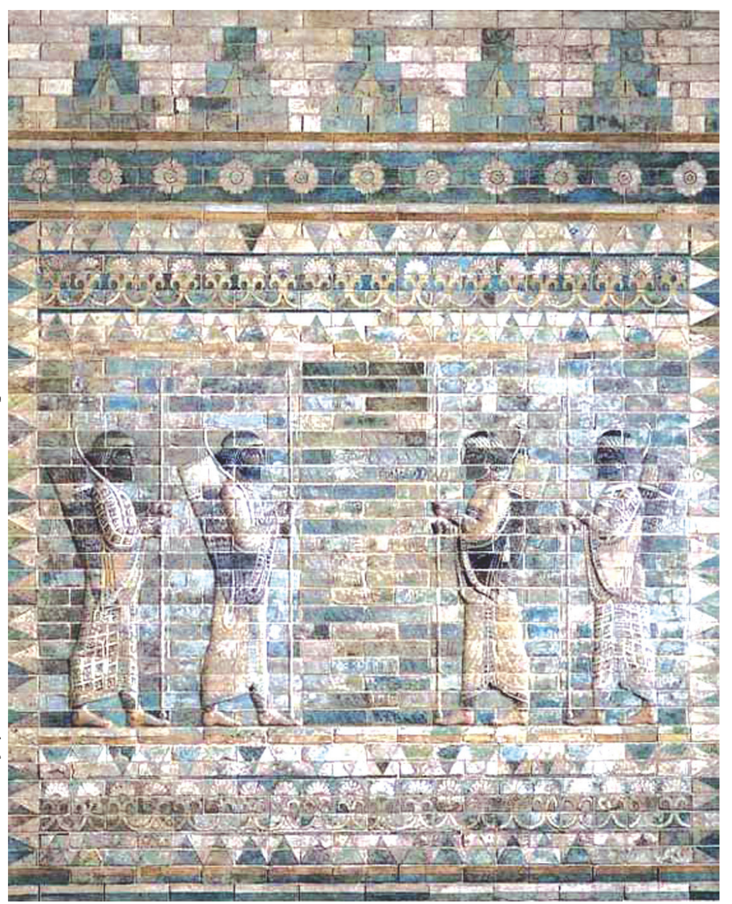
A l'origine, le Louvre était une forteresse qui fut bâtie par et pour Philippe Auguste à partir de 1190.

Elle fut ensuite transformée en résidence royale sous Charles V pour servir du château sous François Ier ainsi que sous Louis XIV. En 1793, il devint le muséum central des arts. Depuis cette époque, il s'est enrichi de façon croissante, d'objets d'art venus des pays voisins, notamment d'Espagne et d'Italie. Après la Révolution française et le lancement des conquêtes coloniales de Napoléon, le Louvre compta un nombre croissant d'objets venus d'Afrique du Nord, et notamment d'Egypte. C'est à la fin du XIXe et au début du XXe siècle que fut inaugurée sa collection d'antiquités persanes. Le transfert constant d'objets venant d'Iran au Louvre cessa définitivement avec la Révolution islamique iranienne en 1979. Cet événement ne marqua cependant pas la fin des échanges culturels entre l'Iran et le Louvre. Les échanges culturels furent repris et se poursuivirent, tant et si bien que le nom de l'Iran demeure fréquemment cité dans les rapports d'activités du musée au cours des deux dernières décennies du XXe siècle et jusqu'à aujourd'hui. On a ainsi commencé à mettre en valeur les autres dimensions de la présence iranienne au Louvre, en exploitant aussi souvent la richesse monumentale et muséographique de la collection existante, sans s'y limiter. Ainsi, les amateurs de la culture et de la civilisation iranienne peuvent non seulement découvrir le passé le plus ancien de la Perse, mais le musée leur donne également l'occasion de se familiariser avec la culture actuelle du pays. Cette nouvelle politique du musée vise ainsi à transformer le Louvre en un centre culturel capable d'illustrer différents aspects culturels des pays dont il possède les collections. Il faut donc noter que le Musée du Louvre est un organisme vivant qui s'enrichit sans arrêt, chaque année, et qui continue à réunir de précieuses œuvres en provenance des quatre coins du monde.

> Les Français eurent un rôle de premier plan dans le domaine des fouilles archéologiques en Iran. Entre 1885 et 1886, Marcel Dieulafoy3 fut envoyé dans le Khouzestân, plus précisément à Suse et à Shoushtar. Le résultat des fouilles qu'ils effectuèrent dépassa toutes les attentes, et permirent la mise à jour d'une importante période de l'histoire persane



Chapiteau d'une colonne de la salle d'audiences (Apadana) du Palais de Darius Ier, époque achéménide, règne de Darius Ier (env. 510 av J.-C.), Fouilles Marcel et Jeanne Dieulafoy, 1884-1886, Musée du Louvre, antiquités orientales.



Frise des archers, époque achéménide, règne de Darius Ier (env. 510 av J.-C.). Mission Marcel Dieulafoy, 1884-1886, Musée du Louvre, antiquités orientales.

A l'époque contemporaine, le nom de l'Iran est de plus en plus cité dans le répertoire des rapports d'activités effectuées par le musée. Expositions, nouvelles recherches archéologiques et scientifiques, publications, conférences, colloques, séminaires et congrès, projection de films, théâtres, enseignements, coopérations scientifiques et culturelles, accueil des chercheurs, restaurations, achat et enrichissement de la collection, dépôt des œuvres, tables rondes, missions et fouilles archéologiques, ainsi que la présentation de musique iranienne, notamment traditionnelle, font partie des activités culturelles effectuées conjointement entre l'Iran et le musée du Louvre.

Aujourd'hui, la collection permanente de l'Iran au Louvre est exposée en deux parties: le département des antiquités orientales et le département des arts de l'islam. Le premier juxtapose la collection assyrienne et celle des grandes civilisations mésopotamiennes dont les empires élamite, ainsi que d'Ur, Akkad, Babylone et les Hittites. Au milieu de la salle, le chapiteau gigantesque de l'une des trente-trois colonnes de la salle d'audience (Apadana) du Palais de Darius Ier introduit le visiteur au sein du grand Empire achéménide. Parmi les milliers d'œuvres iraniennes exposées au Louvre, on pourra évoquer la frise des archers connus dans l'Histoire comme l'«armée des immortels», la frise des lions du palais de Darius Ier, le Jeu de parcours dit «des 58 trous», des jeux offerts au Seigneur de Suse appartenant au temple du dieu Inshushinak, un «vase à la cachette» appartenant à l'époque proto-élamite (3100-2750 av. J.-C.), une bouterolle de poignard du Ve siècle av. J.-C., la stèle du roi Untash-Napirisha remontant à environ 1340 av. J.-C., des panneaux de briques moulées du milieu du XIIème siècle av. J.C., la statuette en or du porteur de chevreau de l'époque médio-élamite, des bracelets en or décorés de têtes de

Le transfert constant d'objets venant d'Iran au Louvre cessa définitivement avec la Révolution islamique iranienne en 1979. Cet événement ne marqua cependant pas la fin des échanges culturels entre l'Iran et le Louvre. Les échanges culturels furent repris et se poursuivirent, tant et si bien que le nom de l'Iran demeure fréquemment cité dans les rapports d'activités du musée au cours des deux dernières décennies du XXe siècle et jusqu'à aujourd'hui.

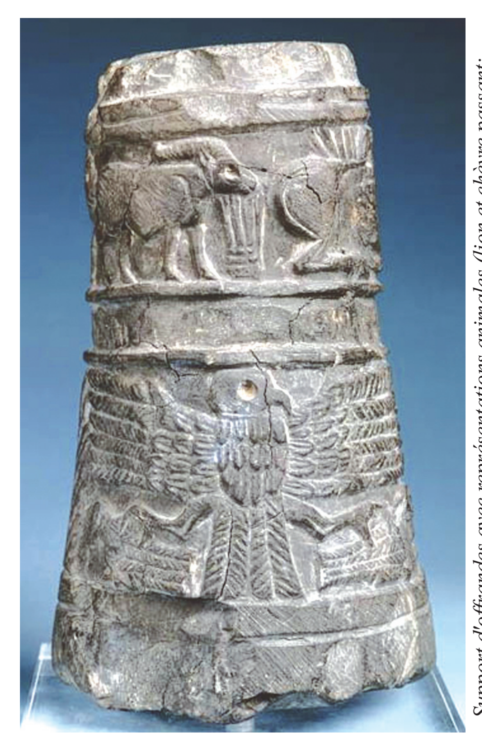
lions appartenant à l'époque achéménide, la charte de la fondation du palais de Darius Ier en vieux-perse, la frises des griffons et le panneau des sphinx de la dynastie achéménide, et enfin, la statuette de la déesse Narundi datant du règne de Puzur-Inshushinak vers 2100 av. J.-C. Une rapide promenade dans les salles iraniennes illustre à elle seule la richesse et l'importance des œuvres exposées dans le musée.

Les expositions à thème, notamment au cours de ces dernières années, furent toutes de grandes réussites et permirent de présenter l'histoire de l'Iran sous divers angles. L'exposition *Le chant du monde: L'art de l'Iran safavide, 1501-1736* qui s'est tenue dans le hall Napoléon du 5 octobre au 7 janvier 2008 a exposé plus de 193 œuvres de l'époque safavide, avec comme principal thème la grandeur du monde et la création divine. Conçue à partir d'un ensemble remarquable d'œuvres d'art inédites et particulièrement symboliques, elle concernait la culture ancienne préislamique. Le mécénat et le partenariat de l'exposition a été estimé 595 000 €. Parallèlement à cette exposition, une autre exposition à la salle Richelieu a attiré l'attention des amateurs d'art de l'époque islamique de l'Inde en Espagne. *Chefs-d'œuvre islamiques de l'Aga Khan Museum* est un ensemble d'œuvres constitué par Sadruddin Aghâ Khân et continué par ce dernier. Les œuvres les plus remarquables de cet ensemble sont des pages du plus fameux manuscrit iranien du XVIe siècle, le *Shâhnâmeh* de Shâh Tahmasp, deux habits médiévaux et des calligraphies de l'époque islamique. Y témoigne également le regard de l'art musulman porté vers les œuvres artistiques de l'Europe et de la Chine.

Entre les mois de novembre et janvier 2008, le Louvre a accueilli les œuvres d'art de Christian Milovanoff sous le nom de *Suites*. L'artiste avait procédé à une focalisation sur des fragments de tableaux en décomposant les œuvres petit à petit



Vase décoré de taureaux et de chevaux en haut relief, époque médio-élamite (env. 1500-1100 av. J.-C.), Suse, Iran. Fouilles Jacques de Morgan. Musée du Louvre, antiquités orientales.



Support d'offrandes avec représentations animales (lion et chèvre passant; aigles protégeant leur nichée), époque élamite, milieu du IIIe millénaire av. J.-C. Tell de l'Acropole, Suse, Iran. Fouilles Jacques de Morgan, 1908. Musée du Louvre, antiquités orientales.



Affiche de l'exposition intitulée "L'art de l'Iran safavide, 1501-1736" organisée au Louvre fin 2007.

jusqu'à l'abstraction. Son corpus principal était composé d'antiquités orientales, notamment iraniennes (frises de briques, bas-reliefs, reliefs perforés, stèles) et de motifs picturaux et cinématographiques. Ses œuvres marient l'art antique et l'art contemporain et se placent au croisement de la photographie, la peinture, la cinématographie et la sculpture.

De l'Orient à l'Occident, huit siècles de céramique à décor de lustre métallique est également une autre exposition qui se tint néanmoins hors du Louvre au Musée du Moyen-âge de Paris en 2008, avec la participation du Louvre qui fournit les œuvres de l'Iran médiéval.

Les matières premières en usage durant l'Antiquité, depuis le porphyre et l'ivoire jusqu'aux différentes matières vitreuses ont également fournis au Musée du Louvre le sujet d'une autre exposition en 2005 sous le nom de *Faïences de l'Antiquité*: *De l'Egypte à l'Iran*. L'origine et les techniques de la création de matières complexes au Moyen-Orient et en Egypte furent exposées et expliquées à cette occasion. Ce fut, à n'en pas douter, un intéressant clin d'œil sur le savoir-faire et les avancées techniques de l'Antiquité iranienne et égyptienne.

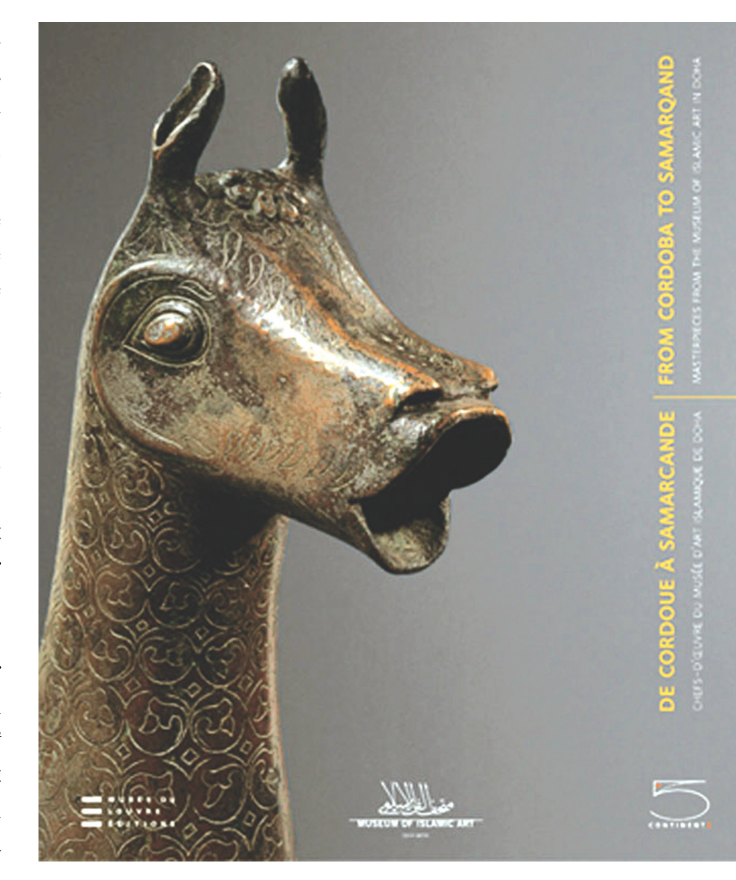
La présence artistique de l'Iran, de la Chine et de l'Europe dans les œuvres indiennes au XVe et XVIe siècles a également donné au Louvre l'occasion de monter une autre exposition consacrée exclusivement à la technique du relief par martelage de métal précieux en Inde. *Le Trésor du monde: Joyaux indiens au temps des Grands Moghols* a ainsi exposé des ornements, bijoux et trésors dont les plus fameux furent sans doute une boîte en or (fin XVIe - début XVIIe siècle) ornée d'arbres, de fleurs et d'oiseaux et une poignée de dague sculptée en tête de cheval incrustée de cristal, de rubis, d'or, d'émeraude et d'autres pierres précieuses

Les matières premières en usage durant l'Antiquité, depuis le porphyre et l'ivoire jusqu'aux différentes matières vitreuses ont également fourni au Musée du Louvre le sujet d'une autre exposition en 2005 sous le nom de *Faïences de l'Antiquité: De l'Egypte à l'Iran*. L'origine et les techniques de la création de matières complexes au Moyen-Orient et en Egypte furent exposées et expliquées à cette occasion. Ce fut, à n'en pas douter, un intéressant clin d'œil sur le savoir-faire et les avancées techniques de l'Antiquité iranienne et égyptienne.

dont les motifs et les images peints relèvent du style purement iranien. Cette exposition a ainsi offert une image exhaustive des empruntes culturelles laissées par les pays géographiquement proches.

Les expositions *De Cordoue à Samarcande, chefs-d'oeuvre du musée d'art islamique de Doha* au printemps 2006**,** *Les Pierres précieuses de l'Orient ancien: Des Sumériens aux Sassanides* en 1995 évoquant différentes utilisations des pierres précieuses en Perse, *Une mission en Perse*: *1897 – 1912* à l'occasion des quinze ans de présence archéologique française sur le sol iranien notamment celle de *Jacques de Morgan, 30 chefs-d'œuvre des arts de l'Islam du Metropolitan Museum of Art de New York* exposés au Louvre pendant un an dont la majorité provenait de l'Iran notamment de Neyshâbour, quatre expositions tournantes de miniatures à savoir *Portraits qadjars (I, II) et Boisson et ivresse mystique: pages iraniennes du XVIe au XIXe siècle,* constituent quelques unes des nombreuses expositions organisées grâce à l'initiative du Musée du Louvre dans le but d'illustrer et de mieux faire connaître la vie et l'art iraniens au monde entier.

En plus des expositions rendant compte du passé à travers les objets existant, le Louvre envisage annuellement des activités cinématographiques et théâtrales. Les films iraniens, adressés notamment aux jeunes, sont parvenus à trouver leur place parmi les amateurs d'arts visuels du Louvre. *La Mosquée royale d'Ispahan,* documentaire de 26 minutes réalisé par Richard Copans, a été projeté à l'occasion de l'exposition *Le chant du monde: L'art de l'Iran Safavide*. Le documentaire eut un grand succès à travers sa mise en évidence des détails architecturaux de la Mosquée royale située sur la place de l'Imâm à Ispahan. *Le petit monde de Bahador* est un court-métrage d'animation réalisé en 2001 par Abdollah Alimorâd qui met en scène la vie d'une souris courageuse qui s'efforce de changer la vie dure de sa communauté sous la tyrannie d'un roi cruel. Une autre animation qui attira l'attention du public, *Rentrons chez nous* est un film sans paroles de 12 minutes réalisé par Behzâd Faharat et qui évoque un petit hérisson perdu dans la forêt, à la recherche d'un chemin pour s'en revenir chez lui. *Compagnon*, réalisé par Ali Asgharzâdeh en 1990 a également été projeté au Louvre. C'est un récit qui commence ainsi «*Tout a commencé comme ça… Le Soleil, la Terre, le Vent! Puis deux bonhommes qui vont devoir apprendre à construire une vie ensemble!*». «*Dans les*



Affiche de l'exposition "De Cordoue à Samarcande" organisée par le Louvre et le musée d'art islamique de Doha au printemps 2006.




Image du film d'animation iranien pour enfant intitulé Une histoire douce *(1995) projeté au Louvre en 2007.*

rues du bazar, un jeune garçon travaille dur pour gagner sa vie. Rêvant d'une autre vie, il découvre sur son chemin une étrange boutique remplie de pierres précieuses…» C'est l'histoire d'un garçon qui s'engage dans une étrange et mystérieuse aventure afin de gagner de l'argent, mais hélas, qui est bien vite déçu. Cette animation sans parole projetée au Louvre en 2007 a été pendant longtemps l'une des histoires favorites des enfants iraniens. *Les oiseaux blancs* réalisé en 2003 et *Une histoire douce* en 1995 sont également deux autres films d'animation projetés en même temps en 2007. L'année 2010 a encore accueilli des films d'animation iraniens au Louvre, notamment pour le jeune public: *Pluie de fleurs*, réalisé en 1972 par Ali-Akbar Sâdeghi, et qui raconte l'histoire d'un conflit entre deux villages, qui aboutit à la paix grâce à l'intervention des enfants du village, *La grand-mère aux oiseaux* qui enseigne l'amour d'autrui à son petit-fils, *Irrésistibles enfants terribles* et *L'art d'être grands-parents*. Les films projetés, en particulier en 2007 et 2010, ont attiré un grand nombre de spectateurs et ont fait connaître au monde les animations classiques de l'Iran.

A côté du cinéma, la musique et le théâtre iraniens ont également été accueillis au Louvre. Depuis cinq ans, le musée propose, en collaboration avec le Festival de l'Imaginaire et la Maison des Cultures du Monde, un programme de musiques traditionnelles issues du monde islamique. *Iran, musique classique et chant soufi du Khorassan* fut présenté au public en 2006 dans le cadre du festival de l'imaginaire de la Musique et concernait la poésie et l'épopée iranienne sous forme de musique soufie. Des morceaux furent interprétés à partir d'extraits du *Shâhnâmeh* de Ferdowsi et des chants soufis par Hamid Khezri, le maître du *dotâr*. Dans le même cadre, on peut venir écouter des chants religieux, des litanies de l'ordre soufi naghshbandiyyeh venus d'Iran à l'Auditorium du Louvre. Dans cette musique typique de la province du Guilân, on évoque le nouvel an iranien et la naissance du prophète Mohammad.

Il est également à noter qu'à côté des activités adressées au grand public, des travaux de recherche, des conférences et des colloques spécialisés ont été et demeurent organisés par le Musée du Louvre. Les thèmes principaux furent

jusqu'à ce jour *Du néolithique au début de la période islamique à Bam* (Iran), *Ray (Iran) des origines à l'époque islamique, développement urbain et culture matérielle* (2009), *L'art des Perses sassanides* (2006), *La céramique de Neyshâbour: résultats des fouilles irano-françaises* (2005-2007), *Débuts de la métallurgie en Iran (2007), Recherches sur la métallurgie archaïque en Iran: Suse*, *Sialk II-III, L'art de l'Iran safavide, 1501-1736* en liaison avec l'exposition *Le Chant du monde. L'art de l'Iran safavide, 1501-1736 (2007- 2008), Pasargades (Iran): Recherches dans la cité de Cyrus* (2003), *Les salles perses au Musée du Louvre* (1996).

Le Louvre finance également des chercheurs et des missions scientifiques en Iran et accueille des chercheurs iraniens qui visent à faire des recherches plus approfondies sur les collections permanentes du musée. L'école du Louvre dispense également un enseignement continu dans le but de former des chercheurs qui s'intéressent de plus en plus à l'histoire et à la civilisation iraniennes.

C'est à la suite des efforts soutenus des chercheurs, des cinéastes, musiciens, artistes iraniens et français que l'Iran d'aujourd'hui et celui du passé sont et restent présents au Louvre. Ce musée est un corps vivant dédié à la culture mondiale, et qui évolue au même rythme que les sociétés. Des liens réciproques entre les musées existant en Iran et le département des antiquités orientales et celui de l'art de l'Islam pourront donner naissance, nous l'espérons, à de nouvelles expositions aussi riches que constructives, et aider à mieux connaître et comprendre l'Iran d'hier et d'aujourd'hui. ■

1. Ninive, ancienne ville de l'Assyrie, au nord de la Mésopotamie située dans la rive Est du Tigre, dans les faubourgs de la ville moderne de Mossoul en Iraq.
2. Darius Ier ou Darius le Grand, (av. J.-C. 550- 486 av. J.-C.) grand roi achéménide de l'Empire perse, fils d'Hystaspès et petit-fils d'Arsamès.
3. Marcel Dieulafoy (Toulouse, 1844 - Paris, 1920) archéologue français en mission en Perse, en Espagne et au Maroc, auteur de nombreux ouvrages archéologiques dont *L'Acropole de Suse*.
4. Artaxerxés Ier, fils de Xerxès I, roi de l'Empire perse entre 465 av. J.-C. et 424 av. J.C.
5. Hérodote (Halicarnasse, 484 av. J.-C. - Thourioi, 425 av. J.-C.) historien grec surnommé «père de l'Histoire» par Cicéron, premier historien, explorateur, journaliste et prosateur dont les œuvres nous sont parvenues.
6. Dynastie des rois parthes provenant du peuple cavalier, d'origine indo-iranienne, fondée en 250 av. J.-C. par Arsace et remplacée en 224 par la dynastie Sassanide.
7. Dynastie iranienne de 224 jusqu'à l'invasion musulmane des Arabes en 651 et une des périodes les plus importantes de l'histoire de l'Iran.
8. Royaume ancien iranien situé autour de la ville de Suse dans le nord du Golfe persique et à l'Est du Tigre entre 2000 av. J.-C. et 1120 av. J.-C.
9. Jacques Jean Marie de Morgan, (Huisseau-sur-Cosson, 1857 - Marseille, 1924) archéologue, explorateur, égyptologue français et responsable des fouilles archéologiques en Perse.
10. Manishtusu (règne de 2270 av. J.-C. à 2255 av. J.-C.) roi d'Akkad et frère de Rimush lui succédant après son assassinat. Il mena une campagne contre Anshan (la région de Fârs actuel) et traversa le Golfe persique avec sa flotte.
11. Roi d'Akkad de 2254 av. J.-C. à 2218 av. J.-C. et fils de Manishtusu. Il restaure l'intégrité de l'empire et se fait proclamer «roi des quatre régions». Il intervient en Elam d'où l'akkadisation de Suse.
12. Septième prince de la première dynastie babylonienne et souverain le plus prestigieux de la Mésopotamie. La découverte de son code par une mission française, en 1902, sur l'acropole de Suse, a renouvelé l'histoire du droit.

Bibliographie:

- Lesueur, Emile, *Le coup d'état de 1920 et les complots anglais* (titre persan: Zamineh chinihâ-ye englis barâye Koudetâ-ye 1299), trad. Shâdemân, Vali-ollah, éd. Asâtir, Téhéran, 1994
- Rapport d'activité du musée du Louvre 1994/ 1995/1996/1997/1998/1999/ 2003/2005/2007/2009
- Heurgon Jacques, Allocution à l'occasion du décès de M. Roman Girshman, membre de l'Académie. In: Comptes-rendus des séances de l année - Académie des inscriptions et belles-lettres, 123ème année, N. 3, 1979. pp. 430-435.

Les Iraniens aux Emirats Arabes Unis: activités culturelles et artistiques

Alice Bombardier

Dans le monde actuel, la culture suscite un vif intérêt, tant en raison de sa capacité à améliorer la qualité de la vie que de son aptitude à participer au développement local. Les premiers travaux sur l'économie et la ville créative ont été conduits à partir des années 1960. Ce sont deux chercheurs de l'Université de Princeton, William Baumol et William Bowen, qui ont initié une véritable approche économique de la culture en publiant, en 1966, des travaux mettant en avant la «maladie des coûts» (*cost disease*)[1] dont serait affligé le spectacle vivant. Les auteurs concluent au besoin de financements externes (mécénat, investissements communicationnels…) prélevés auprès des secteurs "modernes". Les travaux menés ont permis de définir la spécificité des activités créatrices, situées entre industrie et service, et impliquées dans la production de droits de propriété.[2] Pour désigner l'importance du capital culturel et créatif de ces activités dans la compétition mondiale, les expressions "économie cognitive", "économie de la connaissance", voire "économie immatérielle" sont aujourd'hui employées indistinctement. Traditionnellement, le rôle alloué à la culture dans la ville se traduisait par la promotion des arts. Aujourd'hui, de nombreuses autorités publiques considèrent la question de la ville créative comme une priorité politique car elles y voient un nouveau sentier de croissance. L'exemple de Londres est, à ce titre, instructif: les activités créatrices y représentent le troisième secteur d'activité par ordre d'importance. Elles sont ainsi devenues un pilier de l'économie et sont caractérisées par une forte croissance. Contrairement à d'autres secteurs en temps de crise, elles continuent à croître et à déboucher sur des exportations significatives.[3] De nombreux artistes habitent Londres mais vendent leurs œuvres ailleurs, participant ainsi à l'élargissement de la base économique régionale.

Aux Emirats Arabes Unis (EAU), des initiatives culturelles, notamment la création de musées ou le lancement de fouilles archéologiques, ont accompagné, dès les années 1970, le développement économique des sept émirats[4]- développement accéléré, puisque le premier édifice bétonné date de 1956 à Dubaï. Cependant, depuis la décennie 2000, l'attention portée à la culture et aux activités créatives s'est fortement accrue. Les EAU, notamment Abu Dhabi, Dubaï et Sharjah, tentent de "culturaliser" leur économie, et de se trouver chacun une spécificité culturelle, considérant la culture comme la manne économique de demain. Conscientes de cet enjeu, les familles régnantes de la région se livrent une concurrence sans merci dans ce domaine. L'émulation existant entre la famille Al-Maktum de Dubaï et la famille Al-Nahyan d'Abu Dhabi est ancienne et pousse les deux émirats à se damner parfois le pion. Cette concurrence permet, pour l'instant, l'éclosion de projets et d'évènements culturels pionniers.

Lors d'une enquête de terrain menée en avril 2009, j'ai tenté de cerner dans quelle mesure la culture et l'art contemporain étaient en passe d'émerger au cœur de l'économie des deux émirats fer-de-lance, Abu Dhabi et Dubaï. Au sein des sphères privées et commerciales de Dubaï et Abu Dhabi, je me suis intéressée à la montée en puissance des pratiques de mécénat, aux nombreuses créations de centres culturels

et de galeries d'art privées, au dynamisme des acteurs artistiques (artistes, galeristes et acheteurs), locaux ou internationaux mais surtout Iraniens. Il m'importe ici d'identifier concrètement l'émergence de cette tonalité culturelle nouvelle dans le développement des EAU, de mettre en évidence son lien avec l'économie et avec les revendications identitaires locales ou régionales, surtout arabes et iraniennes.

Les institutions publiques, fédérales ou érigées à l'échelle de chaque émirat, demeurent en retrait par rapport à l'effervescence des échanges privés. En effet, à l'échelon fédéral, le Ministère de la Culture, de la Jeunesse et du Développement communautaire, dirigé en 2009 par Abdul-Rahmân Mohammad Al-Owais à Abu Dhabi, est, selon les dires d'un journaliste palestino-australien travaillant à Abu Dhabi, «*quasi-inopérant*», même si celui-ci ajoute qu'avec la crise économique mondiale, cela peut changer. Je citerai à l'échelon des pays, mis en place par chaque émirat, l'Autorité pour l'Art et la Culture à Dubaï (DACA)[5] et l'Autorité pour la Culture et l'Héritage à Abu Dhabi (ADACH)[6]. Ces deux institutions ont surtout un rôle de supervision. Toutefois, l'ADACH à Abu Dhabi impulse également des évènements culturels d'envergure, répartis dans le temps et dans l'espace, car organisés tout au long de l'année dans l'ensemble de l'émirat, aussi bien à Abu Dhabi qu'à Al-Aïn.

Emirats Arabes Unis: un rapport spécifique à l'art et à la culture par rapport à d'autres pays du Moyen-Orient (Iran, Irak, Liban)

Aux EAU, jusqu'aux années 2000, ce sont surtout d'importantes études archéologiques qui ont occupé le devant de la scène culturelle. De nombreux rapports ont mis en valeur les découvertes de taille enregistrées entre autres sur les sites d'Hatta, Al-Qusais, Jumeira et Al-Sufouh à Dubaï, des tombes Hafit de

Depuis la décennie 2000, l'attention portée à la culture et aux activités créatives s'est fortement accrue. Les EAU, notamment Abu Dhabi, Dubaï et Sharjah, tentent de "culturaliser" leur économie, et de se trouver chacun une spécificité culturelle, considérant la culture comme la manne économique de demain.



Entrée du Centre Financier International de Dubaï (DIFC), photo: Alice Bombardier, avril 2009

l'âge de pierre (5000 ans av. J.C.), et des sites d'Hili, Rumailah, et Bad Bint Saud datant de l'âge du fer (600-1000 av. J.C.) près d'Al-Aïn dans l'émirat d'Abu Dhabi. La plupart des musées de la région - le Musée de Ras Al-Khaimah, le Musée d'Al-Aïn, le Musée archéologique de Sharjah et le Musée de Dubaï, qui s'enorgueillit de ses vestiges - ont d'ailleurs pour fonction première d'abriter les résultats des fouilles menées ces trente dernières années par des équipes danoises et françaises. Avant de se focaliser sur l'art contemporain, les EAU ont donc eu le souci de leur histoire, s'arrimant aux vestiges de leur passé.

Aux EAU, jusqu'aux années 2000, ce sont surtout d'importantes études archéologiques qui ont occupé le devant de la scène culturelle. Avant de se focaliser sur l'art contemporain, les EAU ont donc eu le souci de leur histoire, s'arrimant aux vestiges de leur passé.

Ces recherches archéologiques ont été parfois accompagnées d'une politique de patrimonialisation, notamment à Sharjah. L'attention portée par l'émirat de Sharjah à son patrimoine peut s'expliquer en partie par le traumatisme qu'a causé, en 1969, la quasi-destruction du Fort Al-Hosn. Construit en 1820 par Sultan Ibn Saqr - le premier des Sheikhs Al-Qawasim[7] à avoir instauré Sharjah comme sa capitale - ce fort avait été, jusque dans les années 1960, le centre politique de l'émirat. En 1969, lors de projets de réaménagements urbains, il a été presque complètement démoli. Mais Sultan bin Mohammad Al-Qasimi, par la suite devenu émir (en 1972), est intervenu à temps pour sauvegarder deux murs d'enceinte et une tour de 12 mètres de haut. L'ensemble du fort a été reconstruit à l'identique en 1996 et convertit en musée. Sharjah a été le premier émirat à se focaliser sur la préservation systématique de son héritage patrimonial. Dès 1993, la Direction de l'Héritage est créée au sein du Département de la Culture et de l'Information alors que le très actif Département des Musées de Sharjah n'est entré en fonction qu'en 2006. Toutefois, les premières initiatives locales de patrimonialisation de la culture remontent peu avant la création des Emirats Arabes Unis en 1971. C'est à Al-Aïn[8], situé dans l'émirat d'Abu Dhabi à la frontière d'Oman, que le charismatique Sheikh Zayed bin Sultan Al-Nahyan, fondateur des EAU et émir d'Abu Dhabi, a créé, en 1969, dans le fort de ses origines, le premier musée de la région, le Musée d'Al-Aïn (*Al-Ain Museum*).[9] Ce musée, comprenant une section ethnographique et plusieurs galeries archéologiques, a été inauguré en 1970 par son fils. Le Sheikh Rashid Bin Saeed Al-Maktum de Dubaï a suivi l'exemple d'Abu Dhabi et décidé, en 1971, d'aménager le Fort Al-Fahaidi en musée (*Dubai Museum*).[10] Celui-ci a pris véritablement de l'envergure en 1995, après restauration et adjonction de galeries archéologiques, botaniques et la reconstitution d'un village bédouin.

Les EAU ont connu un développement culturel - dans le sens institutionnel où on l'entend en Occident et selon les critères de l'histoire de l'art européenne - très récent. Il est en effet nécessaire de distinguer la culture bédouine originelle, riche de ses pratiques d'hospitalité, de sa poésie, de ses traditions tribales et de son artisanat, de la culture dans son acception occidentale. Pamela Erskine-Loftus, à la tête du service pédagogique du



Tour angulaire d'un Fort d'Al-Aïn (abritant anciennement la famille régnante). Photo: Alice Bombardier, avril 2009.

Département des Musées de Sharjah, s'évertue à le rappeler: «*Quand je lis ce qui est écrit sur les projets de musées, il est parfois sous-entendu qu'il n'y avait rien dans la région auparavant. Or, ce n'est pas vrai. Une culture locale existe mais non nécessairement sous la forme des «beaux-arts» occidentaux: la peinture et la sculpture. Ce sont plutôt les arts décoratifs, le travail de la pierre et du bois, la calligraphie et l'architecture qui sont connus ici*».[11] Il demeure que l'implantation des «beaux-arts» occidentaux aux EAU est, comme le souligne également la Directrice de la galerie Art Sawa à Dubaï, beaucoup moins forte que dans les pays voisins, comme au Liban, où une Académie libanaise des Beaux-arts a été créée dès 1937 à Beyrouth.[12] En Irak, une section de peinture a été rattachée en 1939 à l'Institut de musique avant de devenir officiellement en 1941 l'Institut des Beaux-arts.[13] En Iran, qui entretient de longue date des relations très étroites avec les EAU, la première Faculté des Beaux-arts a été créée à Téhéran en 1938. Or, jusqu'à ce jour, l'émirat de Sharjah est le seul aux EAU, à abriter, depuis une dizaine d'années seulement, une Faculté des Beaux-arts.[14] Le développement fulgurant des EAU n'a donc pas été accompagné, à ses débuts, de l'importation du modèle culturo-artistique occidental, alors que ce modèle est

> Les EAU ont connu un développement culturel - dans le sens institutionnel où on l'entend en Occident et selon les critères de l'histoire de l'art européenne - très récent. Il est en effet nécessaire de distinguer la culture bédouine originelle, riche de ses pratiques d'hospitalité, de sa poésie, de ses traditions tribales et de son artisanat, de la culture dans son acception occidentale.

considéré, par les Etats voisins, arabes ou persans, qui l'ont de suite adopté puis adapté, comme un des principaux vecteurs de la modernité.

Le développement fulgurant des EAU n'a pas été accompagné, à ses débuts, de l'importation du modèle culturo-artistique occidental, alors que ce modèle est considéré, par les Etats voisins, arabes ou persans, qui l'ont de suite adopté puis adapté, comme un des principaux vecteurs de la modernité.

La spécificité du rapport à l'art et à la culture des EAU semble résider dans ces écarts. Après s'être intéressés, lors de fouilles archéologiques, à la résurgence et à la mise en valeur d'un passé prestigieux, les EAU ont, pour le moins, négligé leur patrimoine récent, qui a presque entièrement disparu ou été recréé «à l'identique», comme le fort Al-Hosn de Sharjah. Les découvertes archéologiques ont toutefois été exposées, dès les années 1970, dans quelques musées, créés dans d'anciens forts, qui sont autant de sanctuaires de l'histoire et de l'héritage culturel local. Espérons que ces musées ne seront pas balayés par l'actuelle déferlante de "culturalisation". Le modèle de développement des EAU diffère grandement de celui des pays voisins, arabes ou persans. En effet, à l'inverse de l'ensemble des pays du Moyen-Orient, les EAU ont éclipsé le vecteur culturel et artistique dans leur adaptation accélérée de la modernité. Alors que le Liban, l'Irak ou l'Iran ont investi en priorité l'art et la culture occidentale au moment de procéder à la modernisation de leur pays et ont cherché à en décanter les influences en les intégrant à leur tradition, les EAU ont occulté ce domaine, touchant à l'identité.

Les différentes strates d'un réseau culturel en expansion. Le rôle des galeries d'art iraniennes dans la percée de l'art contemporain du Moyen-Orient aux EAU.

Contrairement à Sharjah, où la priorité est donnée au développement muséal, et à Abu Dhabi, qui centralise la gestion culturelle entre les mains d'institutions publiques ou semi-publiques[15], Dubaï entretient un réseau d'établissements culturels en pleine croissance. Ceux-ci gravitent essentiellement et de façon peu commune, dans le secteur privé et commercial. Ainsi, entreprises de management culturel, fondations culturelles, centres culturels locaux et galeries d'art impulsent la dynamique culturelle de l'émirat.[16]

Le Département de l'Art et de la Culture au sein du Centre Financier International de Dubaï (*Art and Culture Departement of the Dubai International Financial Center*, DIFC), s'impose de plus en plus comme une institution leader. Ce service culturel, créé en 2007, quatre ans après l'ouverture du centre financier (en 2004), met à la disposition de groupes d'artistes d'immenses espaces d'exposition, dans tout le quartier qu'il dirige, et sert d'intermédiaire entre artistes et acheteurs. Il abrite, depuis fin 2008, une dizaine de galeries et coordonne de grands projets d'exposition, comme l'accueil de *Word into Art - Artists of the Modern Middle East* (Dubaï, février-avril 2008), magistrale exposition qui avait avalisé, en Europe, l'attention nouvelle portée à l'art contemporain du Moyen-Orient.[17] Enfin, il sponsorise la foire *Art Dubai*, connue aussi sous le nom de *DIFC Gulf Art Fair*.

Les initiatives locales en matière de culture sont également orchestrées par des fondations culturelles, créées parallèlement aux activités commerciales ou financières de grandes entreprises et qui semblent les alimenter. A l'image du Centre Financier International de Dubaï (DIFC) qui s'est engagé récemment dans la pratique du mécénat, de grandes familles commerçantes locales sont à l'origine de fondations intéressantes. C'est le cas de la famille Al-Serkal, qui a établi la Fondation culturelle du même nom il y a quatre ans environ (*Al-Serkal Cultural Foundation*). Cette fondation englobe un musée de voitures (*Cars Museum*), un musée de collections de timbres (*Collectors House*) et une galerie d'art dans le quartier rénové de Al-Bastakiya (*Heritage House*). Elle a été créée dans le but de gérer ces établissements mais participe aussi à des évènements culturels nationaux. Les vernissages de la galerie d'art *Heritage House* à Al-Bastakiya, où différents artistes iraniens exposent régulièrement, sont l'occasion de réunions mondaines. Un cadre libanais, pourtant francophone, emploie spécifiquement le terme anglais de *gathering* («rassemblement»), pour sous-entendre l'importance des nombreux contrats négociés lors de ces rencontres de l'élite commerciale et politique de Dubaï. Nasser bin Abdullatif Al-Serkal, ayant été le représentant de Dubaï auprès des Anglais, a orchestré l'installation de l'électricité à Dubaï. Puis il fonda l'entreprise de fabrication de pneus, *Bridgestone*, qui accrut sa fortune. Parmi ses quatre fils, Ahmad Al-Serkal (qui a lui-même un jeune fils d'une quinzaine d'années, Nasser bin Ahmad Al-Serkal, qui, déjà, collectionne timbres et monnaies), a développé cette fondation. Abdullah Al-Serkal, autre fils de Nasser bin Abdullatif Al-Serkal, est, quant à lui, l'initiateur du Centre Sheikh Mohammad pour la Compréhension Culturelle (*Sheikh Mohammed Center for Cultural Understanding*), qui organise des cours d'arabe, des rencontres entre nationaux et étrangers et une visite guidée, quotidienne, de la grande mosquée de Jumeirah.[18] L'influence culturelle de cette famille s'avère croissante.

> Les initiatives locales en matière de culture sont également orchestrées par des fondations culturelles, créées parallèlement aux activités commerciales ou financières de grandes entreprises et qui semblent les alimenter.

Des centres culturels spécialisés émaillent également la scène culturelle dubaïote. Ce sont par exemple le Centre de la Culture et de l'Heritage Juma Al-Majid (*Juma Al-Majid Heritage and Culture Center*), créé en 1991, pour développer la recherche sur les manuscrits anciens ; ou l'Association Culturelle et Scientifique (*Dubai Cultural and Scientific Association*, depuis 1989 environ), dirigée par Ebrahim Bumelha[19], qui octroie notamment des prix d'excellence dans les domaines culturels et scientifiques. Quant au très ancien Centre d'Art International de Dubaï (*Dubai International Art Center*, DIAC), dispensant cours artistiques et expositions, il a été ouvert, dès 1976, à l'initiative d'étrangers. Ce centre est, à notre connaissance, le plus ancien centre culturel à Dubaï. Deux femmes, Mary Jose et Caroline Knowles Jackson, ont organisé une exposition, en décembre 1975, dans l'Hôtel Inter-Continental, qui a mené ensuite à la création du centre. Selon la coupure d'époque du journal *Gulf Mirror*, dans l'article «*Art plea for*

Aid» (L'appel à l'aide pour l'art) interpellant des sponsors, Mary Jose explique: «*Nous avons préparé cette exposition* (à l'Hôtel Inter-continental) *dans le but de rencontrer et trouver des artistes. […] Nous avons réalisé qu'il y avait un talent considérable à Dubaï. […] Il y a au moins 50 personnes que je connais à Dubaï qui sont activement intéressées par l'art*». Ce centre avait une nette visée pédagogique et sensibilisatrice car Mary Jose ajoute: «*Nous ne voulons pas que les gens pensent qu'ils peuvent nous rejoindre seulement s'ils sont déjà bons en art. Aussi longtemps que possible, des spécialistes viendront enseigner*». Dès la fin des années 1970, l'intérêt pour l'art contemporain a donc éclos aux EAU, sous l'impulsion de femmes expatriées et au sein d'un cercle très restreint.

Dès la fin des années 1970, l'intérêt pour l'art contemporain a éclos aux EAU, sous l'impulsion de femmes expatriées et au sein d'un cercle très restreint.

Ce sont également les expatriés qui ont, dans un premier temps, développé les galeries d'art à Dubaï. Ce domaine est bien plus modeste à Abu Dhabi, qui ne dispose que de quatre galeries[20] alors que plus de cinquante galeries sont enregistrées à Dubaï. *Artmap* est un catalogue local publié tous les cinq mois, qui apporte des informations intéressantes sur les différentes galeries des émirats, prioritairement de Dubaï, par le biais de cartes et d'un calendrier des expositions ou ventes projetées.

Les galeries d'Abu Dhabi sont toutes situées près de la corniche, qui correspond au centre-ville. En avril 2009, j'en ai recensé quatre: les galeries Ghaf, Qibab, Contempo Corporate Art et Salwa Zeidan (tableau 1). Les galeries d'Abu Dhabi, très récentes, sont nées après les succès de l'art arabe et iranien sur le marché de l'art mondial. La première à ouvrir dans l'émirat fut la galerie Ghaf[21], à la fin de l'année 2006. Contrairement au profil général des galeries des EAU, deux galeries sur quatre à Abu Dhabi ont la spécificité d'être spécialisées sur l'art d'un seul pays (art émirati à la galerie Ghaf ou art irakien à la galerie Qibab).

Tableau 1: Galeries d'art d'Abu Dhabi en avril 2009.[22]

Nom galerie	Date d'ouverture	Caractéristiques
Ghaf	Fin 2006	Art émirati. 1ère galerie d'art privée à Abu Dhabi.
Qibab	Janvier 2007	Art irakien
Contempo Corporate Art	2007	Art international
Salwa Zeidan	Janvier 2009	

Les galeries de Dubaï, quant à elles, ont été créées par vagues successives dans différents quartiers. Le coeur historique des galeries dubaïotes correspond au quartier Al-Bastakiya. Alison Collins y a en effet créé la première galerie d'art de l'émirat (*Majles gallery*) en 1988.[23] Son projet de galerie, justifiant des travaux de rénovation, a permis d'éviter la démolition de la maison qu'elle habitait, depuis 1976, à Al-Bastakiya. L'initiative d'Alison Collins semble avoir

initié la rénovation d'ensemble, à des fins culturelles, de ce quartier central et ancien, à l'architecture traditionnelle, devenu célèbre à Dubaï. Aujourd'hui, Al-Bastakiya abrite essentiellement des galeries d'art, ouvertes depuis 2003, en général à l'initiative d'expatriés occidentaux (tableau 2). La galerie Majles est toutefois bien antérieure aux prémisses du succès de l'art contemporain du Moyen-Orient, qui a stimulé l'ouverture de l'ensemble des galeries dubaïotes. C'est une galerie à part, la seule d'ailleurs à se focaliser sur l'art occidental.

Tableau 2: Galeries d'art à Dubaï en avril 2009 (liste non-exhaustive).

Lieu	Nom galerie	Date d'ouverture	Caractéristiques
Al Bastakiya	Majles	1979, officiellement en 1988	Art occidental.
Jumeirah Road (Beach Road)	Green Art	1995	Art international mais surtout du Moyen-Orient. Une autre galerie en Syrie depuis 1990.
Al Bastakiya	XVA	2003	Art international mais surtout du Moyen-Orient et notamment d'Iran. Café et hôtel.
	Art Connection	2003	Art du Moyen-Orient.
	Heritage House	2008	Art international.
	Guy Flichy	Janvier 2009	Art international.
Al Quoz	Total Art	1998	Art iranien.
	Courtyard Art	2000	Art du Moyen-Orient. Café.
	The Third Line	2005	Art iranien.
	B21	2005	Art iranien.
	Ayyam Art	Mai 2008	Art syrien, libanais et irakien surtout. Une autre galerie depuis 2006 à Damas. Une trentaine d'artistes en exclusivité. Ouverture prochaine d'une galerie à Beyrouth en novembre 2009.
	Sawa24 Art	Octobre 2008	Art international mais surtout du Moyen-Orient. Conférences, ateliers jeunesse, échanges diplomatiques.
DIFC	Art Space	Novembre 2008	Art international. Première ouverture en 2003 dans *Fairmont Hotel*.
	Opera	Novembre 2008	Art international. Chaîne internationale.

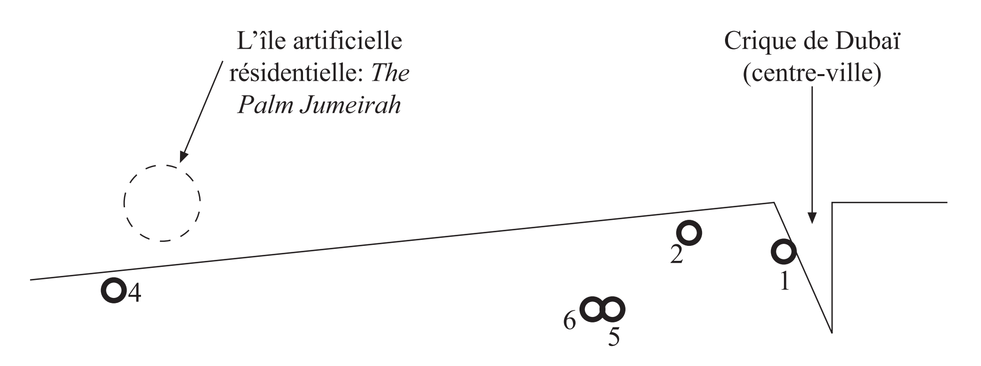
	Cuadro Fine Art	Novembre 2008	Art international.
	The Empty Quarter	Mars 2009	Spécialisé en photo. Art international.
	Farjam Collection	Mars 2009	Galerie non-commerciale. Art islamique ancien lié à l'Iran ou art contemporain iranien.
Dubai Marina (Jumeirah Beach Residency)	Art Couture	2007	Art du Moyen-Orient. A l'intérieur du centre commercial de Al-*Fattan marine Tower*.
	Gallery One	2008	Photo-graphique surtout. Chaîne de galeries aux émirats et au Moyen-Orient.
	Boutique One	Fin 2008	Art international. Fait partie d'un magasin de mode et d'accessoires, avec café, appelé *Boutique One*.
Dubai Mall (centre commercial)	Walentowski	Octobre 2008	Art international. Chaîne de galeries en Allemagne. A l'intérieur du célèbre centre commercial *Dubai Mall*, un des plus vastes du monde.

La galerie Green Art s'avère être pionnière, dès 1995, dans la vente de l'art contemporain du Moyen-Orient, avant même que celui-ci ne parvienne sur le devant de la scène. Le succès de l'art contemporain de cette région est en effet devenu manifeste en mai 2006, lorsque Christie's a lancé, à Dubaï, une première vente publique d'art contemporain arabe et iranien, qui a fait date et attiré d'autres sociétés de ventes aux enchères dans la région (Bonham's à Dubaï en 2008, puis Sotheby's à Doha au Qatar, en 2009). La galerie Green Art est implantée dans un quartier résidentiel (*Jumeirah Road*) de superbes villas jouxtant la mer, non loin de la crique (cf. schéma à la page suivante).

Le succès de l'art contemporain de cette région est devenu manifeste en mai 2006, lorsque Christie's a lancé, à Dubaï, une première vente publique d'art contemporain arabe et iranien, qui a fait date et attiré d'autres sociétés de ventes aux enchères dans la région

La percée véritable des galeries spécialisées dans l'art du Moyen-Orient, et il apparaît que la plupart sont liées à l'art contemporain iranien, a commencé, autour de l'an 2000, dans le quartier industriel, excentré, d'Al-Quoz. D'après la galeriste de *Total Art Gallery*, un entrepreneur iranien a été le premier, en 1997-1998, à construire un bloc de quelques bâtiments accolés dans l'espace totalement désert qu'était encore Al-Quoz. «*Il était facile, à cette époque, de trouver la galerie puisque seuls ces quelques bâtiments existaient. Aujourd'hui, entrepôts, entreprises et industries ne cessent d'être construits dans le quartier*», explique ce manager. Ce bloc de quelques bâtiments a abrité tout d'abord une galerie spécialisée dans l'art contemporain iranien (*Total Art*

Schéma: Succession des zones d'implantation des galeries d'art à Dubaï.



3

1. Al-Bastakiya
2. Jumeirah Road
3. Al-Quoz Industrial Area
4. Dubai Marina (Jumeirah Beach Residence)
5. DIFC
6. Dubai Mall

Gallery, 1998) puis une galerie centrée sur l'art contemporain du Moyen-Orient (*Courtyard Art Gallery*, 2000). Mais deux autres galeries férues d'art iranien ont également ouvert, en 2005, aux abords directs de ce bloc. Il est intéressant de rappeler quelle était la situation culturelle et artistique, autour de l'an 2000, en Iran. Entre 1997 et 2005, le Président de la République Islamique d'Iran, Mohammad Khatami, a orchestré en Iran une semi-libéralisation des arts et de la culture, qui a suscité une effervescence artistique, générant associations, groupements et créations artistiques collectives. L'éveil de l'art contemporain iranien a été rapidement suivi d'une phase de développement et d'approfondissement, qui a contribué à son essor à l'étranger puis à son succès grandissant. La régénération culturelle de la société iranienne semble donc avoir abouti, notamment à la fin des deux mandats de ce président, ancien Ministre de la Culture, à l'exportation de l'art contemporain iranien. Les galeries du quartier Al-Quoz sont installées en général dans d'anciens entrepôts (*warehouse*), aux larges espaces et hauts murs blancs.

La percée véritable des galeries spécialisées dans l'art du Moyen-Orient, et il apparaît que la plupart sont liées à l'art contemporain iranien, a commencé, autour de l'an 2000, dans le quartier industriel, excentré, d'Al-Quoz. D'après la galeriste de *Total Art Gallery*, un entrepreneur iranien a été le premier, en 1997-1998, à construire un bloc de quelques bâtiments accolés dans l'espace totalement désert qu'était encore Al-Quoz.

Elles revendiquent ce type d'implantation, au cœur d'une zone industrielle encore en friche, comme marqueur de leur créativité et de leur expertise artistique. Elles se démarquent volontairement de la connotation, selon elles, «financière» des récentes galeries du Centre Financier International (DIFC) ou «touristique» des galeries de Al-Bastakiya.

En 2008, l'ouverture de galeries s'est accélérée à Dubaï. La nouvelle tendance est de s'implanter dans les centres commerciaux luxueux (*Dubal Mall* ou *Mall of the Emirates*). Un groupement de cinq galeries importantes a également vu le jour dans les nouveaux locaux, dynamiques, riches et cosmopolites, du Centre Financier International de Dubaï (DIFC).

Parmi les galeries de ce centre financier, j'en ai relevé une qui fait exception, car non-commerciale: la galerie de la collection Farjam (*The Farjam Collection*). Farhad Farjam, iranien travaillant dans la branche des pharmaceutiques, a réuni une importante collection d'art islamique, principalement perse - du manuscrit au tapis en passant par la céramique et la miniature -, qu'il expose successivement dans cette galerie. Pour ce faire, il a créé la Fondation culturelle Hâfez[25] en 2008. Une exposition de sa collection d'art contemporain iranien a eu lieu à partir de septembre 2009. La présence iranienne dans le domaine de l'art à Dubaï se distingue par ces initiatives pionnières. L'ouverture de musées privés se développe en Iran. Ce collectionneur iranien fut le premier à établir un musée privé aux EAU.

Farhad Farjam, iranien travaillant dans la branche des pharmaceutiques, a réuni une importante collection d'art islamique, principalement perse - du manuscrit au tapis en passant par la céramique et la miniature -, qu'il expose successivement dans cette galerie. Pour ce faire, il a créé la Fondation culturelle Hâfez en 2008.

Les acteurs de l'art et de la culture. Le regard d'une artiste iranienne.

«*L'art a été importé par les migrants. Et après, il est devenu local. C'est comme une contradiction: vous voulez affermir et affirmer votre identité mais ce que vous mettez en évidence est le travail d'artistes venant d'autres parties du monde*», remarque Gitâ Meh, artiste iranienne, installée depuis 2007 à Dubaï. Les acteurs de l'art, vivant aujourd'hui aux EAU, sont pour la plupart étrangers. Avant de s'intéresser aux acheteurs puis de donner la parole aux artistes, le tableau 3 présente les différentes nationalités des galeristes que j'ai rencontrés. Sur 24 personnes, plus de la moitié (17) sont des femmes. Les galeristes européens, puis ceux originaires des pays du Moyen-Orient, sont les plus représentés. Dans leur quasi-totalité, les membres de cette catégorie d'acteurs sont arrivés au cours de la décennie 2000. Un tiers d'entre eux a ouvert une galerie après avoir émigré aux EAU pour des raisons familiales. Il n'est pas rare de rencontrer un galeriste n'ayant aucune formation artistique, mais maîtrisant seulement les aspects commerciaux (cf. tableau 3).

Les sociétés du Golfe restent très mal connues. Le caractère récent de la présence de la population étrangère explique sans doute que, malgré son poids, elle ne soit généralement pas prise en considération dans les rares recherches anthropologiques. L' «étranger» (*ajnabiy*) dans l'usage de la langue arabe ne peut être qu'un non-arabe. Aux EAU, on ne connaît pas la dichotomie occidentale entre national et étranger, mais une hiérarchie à quatre niveaux: le citoyen du pays, le citoyen d'un autre pays du Golfe, l'arabe, l'étranger.[26] La législation en vigueur dans l'ensemble des pays producteurs de pétrole du Golfe,

Tableau 3: Galeristes à Dubaï et Abu Dhabi, profils, avril 2009.

Origine (par pays)	Femme (F) ou Homme (H)	Date d'arrivée aux EAU	Raison familiale (Fam) ou professionnelle (P) de la migration aux EAU	Formation
USA	F	2003	Fam	
France	H	2009	P	
Angleterre	F	1976	Fam	
Venezuela	H	1997	P	Photographe, publicité
France	H	2008	P	Arts du spectacle
Iran	F	2009	P	Beaux-Arts, peintre
France	F	2009	P	Marché de l'art
Angleterre	H	2008	Fam	Marché de l'art
Philippines	F	2004	P	Management commercial
Syrie	F	2006	P	Audiovisuel, dessins de films d'animation
Liban	H	2008, par intermittence	P	Marché de l'art
Russie	F	2007	P	Mode
Syrie	F	1990	Fam	Marché de l'art
Jordanie	F	2003	P	Publicité
Allemagne	F	2007	P	Art management
Iran/Inde	F	Née		
USA	H	2008		
Belgique	F	2005		
Syrie	H	2003		Management commercial
France	F	2000	Fam	Art, scénographie, curatrice
Canada	F			
Afrique du Sud	F			
France	F	2009	P	Histoire de l'art
Iran/Arménie	F	2006	Fam	Sculpture

notamment aux EAU, impose que chaque ressortissant étranger dispose d'un *kafil* («sponsor») d'origine nationale, lequel apparaît, en quelque sorte, comme le «garant» et le responsable de sa présence aux yeux de l'Etat. Il lui procure ses titres de travail et de séjour. Chaque galerie est donc sponsorisée par un citoyen de l'émirat où elle est installée. Il est très difficile d'obtenir des informations sur ces sponsors, qui, le plus souvent, semblent ne pas travailler dans le domaine de l'art, à une exception près dans notre enquête. Il n'existe aucune étude systématique de cette classe «fonctionnelle» que constituent les *kafil* ni des filières qu'ils utilisent. Un bahreini, un libanais, un syrien ou une palestinienne, non-citoyens des EAU, ont même été cités comme les sponsors de certaines galeries que je visitais. Mais je n'ai pas réussi à déterminer si ces quelques sponsors non-citoyens étaient véritablement *kafil* ou si eux-mêmes avaient un *kafil* et n'étaient donc que des intermédiaires.

La législation en vigueur dans l'ensemble des pays producteurs de pétrole du Golfe, notamment aux EAU, impose que chaque ressortissant étranger dispose d'un *kafil* («sponsor») d'origine nationale, lequel apparaît, en quelque sorte, comme le «garant» et le responsable de sa présence aux yeux de l'Etat.

Les citoyens des EAU sont par contre très présents en tant qu'acheteurs et collectionneurs. D'après les statistiques fournies par Christie's, lors de la seconde vente d'art international à Dubaï, en février 2007, 39% des acheteurs étaient issus des EAU. Les ventes suivantes témoignent d'une irrésistible montée des acheteurs européens, même si ceux originaires du Moyen-Orient restent encore largement majoritaires.[27]

J'ai été particulièrement intéressée par le profil et les propos d'une artiste iranienne qui vit depuis peu aux EAU. Il m'importait de connaître le regard qu'elle portait sur la scène artistique locale. Gitâ Meh est née en 1963 à Téhéran, où elle s'oriente très tôt vers l'art. Poussée par la Révolution iranienne, la fermeture des universités et la guerre Iran-Irak, elle quitte son pays en 1982. Après plusieurs décennies d'errance, entre exil et migration (Italie, Allemagne, Californie…), elle synthétise son parcours, en 2008 à Dubaï, dans une série d'installations intitulées *27 ans de migration*.[28] Elle raconte que le plus dur pour elle, ballottée successivement entre de nombreux pays, a été de trouver et d'arrêter le langage, verbal et visuel, qui lui permette d'élaborer, d'articuler ses œuvres. La question du langage est centrale dans son travail. Elle qualifie les migrants de «*gens du silence, à moins qu'ils ne deviennent des observateurs de l'inconnu*», possédant «*le bagage du langage dans le monde nouveau*».[29] Gita Meh est installée depuis 2007 à Dubaï. Selon elle, Dubaï, patrie d'accueil des migrants, a l'avantage de rassembler, fusionner, Est et Ouest, ce qui constitue l'inspiration première de son œuvre: «*Le corps de mon travail en cours déconstruit ma culture orientale et occidentale comme je reconstruis et renforce le meilleur des deux traditions. Dessinant à partir de mon histoire personnelle et de ses implications dans la société moderne du Moyen-Orient, je reconstruis la notion d'art islamique à travers l'art conceptuel. J'examine comment l'identité est*

façonnée par les différences de langue, de sexe, d'ethnie, de culture, de désir, de migration, de solitude et de liberté ».[30] Deux installations présentées à Dubaï traduisent, mieux que les mots selon elle, sa vision du monde qui l'environne.[31] *La cité sucrée* (*Sweet city*) est un palais construit de bâtonnets, jaunes et blancs, de sucre iranien. Ces éclats de sucre transparents suggèrent un palais de glace ou, par leurs reflets, les éclats de miroirs, qui décoraient les intérieurs des palais persans sous la dynastie persane qâdjâre, au XIXème siècle. Avec *Les ordinateurs volants* (*Flying labtops*), elle intègre la féerie orientale des tapis volants à la technologie occidentale. Cette installation est présentée sous la forme de deux ordinateurs portables, sur lesquels des motifs inspirés de la miniature persane et des tapis iraniens sont peints. Ces deux ordinateurs sont déposés sur un vrai tapis persan, avec lequel ils se confondent.

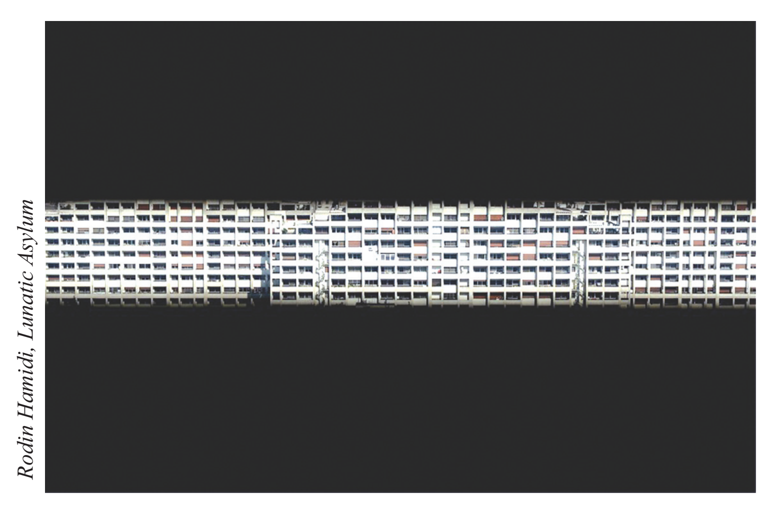
De nombreux artistes aux EAU ont également leur attention captée par la ville en tant que telle, par les mutations des cités qui les entourent. Le jeune photographe émirati, Lamya Gargash, qui a représenté les EAU à la Biennale de Venise, de juin à novembre 2009, s'est fait connaître par la série de photos, *Présence*, qui dévoile l'intérieur de maisons récemment abandonnées à Dubaï.[32] Ce thème est récurrent parmi les artistes des EAU, comme l'illustrent également les photos (*Phoenix Series*) - documentant la destruction des quartiers désormais démodés de Dubaï - exposées par l'artiste iranien, Rodin Hamidi, à la galerie XVA en avril 2009. Les EAU cherchent à "se réfléchir" dans l'art, enjoignant acteurs artistiques ou intellectuels à observer et relever mutations, progrès, populations. Les œuvres d'art sont le miroir des évolutions en cours, qu'elles permettent de mesurer, voire de comprendre. Ces créations contemporaines centrées sur les EAU sont autant de fenêtres symboliques donnant à voir les villes et la vie locale dans leur quintessence.

Au carrefour de l'Asie et de l'Europe, après plus de trente ans de développement accéléré, les EAU cherchent désormais massivement à investir l'art et la culture. Cette nouvelle phase de leur

La cité sucrée (*Sweet city*) est un palais construit de bâtonnets, jaunes et blancs, de sucre iranien. Ces éclats de sucre transparents suggèrent un palais de glace ou, par leurs reflets, les éclats de miroirs, qui décoraient les intérieurs des palais persans sous la dynastie persane qâdjâre, au XIXème siècle.



La cité sucrée (Sweet City), Gita Meh, Collection DIFC


Rodin Hamidi, *Lunatic Asylum*

développement reste orchestrée par une économie toute puissante, qui demeure la clef de voûte de l'organisation socio-politique de ces émirats. En effet, l'économie, caractérisée dans ces pays par la mobilisation et la circulation d'énormes flux financiers, se constitue aussi comme le moteur d'intégration et de diffusion de l'art contemporain et de la culture, qui jouent dès lors un rôle spécifique et qui prennent des formes propres dans ces sociétés globales et métissées. L'introduction de l'art et de la culture aux EAU, liés intrinsèquement à la sphère privée et commerciale et animés par des acteurs de tous horizons, parait liée à une dynamique historique aux EAU. Réputés pour le marché de la perle puis pour un «marchandising» à haute valeur ajoutée, ils entretiennent de longue date des échanges commerciaux internationaux.

«*Les marchands sont les premiers à décoder les messages* (de mutations culturelles), *c'est-à-dire les grands courants des échanges futurs*» écrit Raymonde Moulin.[33] Ce sont eux qui semblent, en effet, avoir permis un renouvellement des valeurs artistiques et avoir mis l'art contemporain du Moyen-Orient sur le devant de la scène. Deux artistes européens m'ont confié que c'est par le biais des foires d'art contemporain, ayant germé depuis peu à Dubaï et Abu Dhabi, qu'ils ont découvert l'art contemporain du Moyen-Orient. Sophie Valette, artiste française vivant à Dubaï depuis 2007, explique: «*J'ai éprouvé un choc artistique en découvrant, lors de la foire d'Art Paris-Abu Dhabi en novembre 2007, l'art contemporain du Moyen-Orient. Les médias véhiculent une image fausse de l'art de la région, qui est en fait empreint de liberté et de spontanéité. Notre culture, dense et ancienne, nous freine, alors qu'ici, il n'y a pas encore de barrière, il existe un véritable droit à la fraîcheur*». Il s'avère, de manière intéressante, que les EAU se focalisent sur l'art contemporain issu du Moyen-Orient et non sur l'art occidental.

Cette marchandisation globalisée de l'art contemporain du Moyen-Orient ouvre de nouvelles perspectives. Selon Jean-Pierre Warnier, «*la marchandisation participe à la singularisation de l'objet et lui procure des passerelles nécessaires à son accession au statut d'oeuvre d'art*».[34] Et la certification de la valeur de ces œuvres finira par les extraire des circuits commerciaux pour les faire entrer dans les musées, aujourd'hui encore en chantier. Il est clair qu'au fil de ce vaste mouvement - qui engage en profondeur (malgré les apparences) les sociétés concernées - les succès du marché de l'art des EAU marquent un grand pas dans l'affirmation identitaire des pays du Moyen-Orient. ■

1. Wiliam Jack Baumol, William G. Bowen, *Performing arts - the economic dilemna: a study of problems common to theater, opera, muisc and dance*, Mit Press, 1966. Voir aussi: Wiliam Jack Baumol, *Baumol's cost desease : the arts and other victims*, éd E. Elgar,

Royaume-Uni, 1997.
2. Ces activités comprennent la publicité, l'architecture, les arts et antiquités, l'artisanat, le design, la mode, la production cinématographique, le génie logiciel pour jeux vidéos, la musique, la représentation artistique, l'édition, le génie logiciel, la télévision et la radio.
3. Andy C. Pratt, «L'apport britannique à la compréhension des fonctions créatives dans les villes globales», in Frédéric Leriche, Sylvie Daviet, Mariette Sibertin-Blanc, Jean-Marc Zuliani (coord.), *L'économie culturelle et ses territoires,* Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2008.
4. Abu Dhabi, Dubaï, Sharjah, Ajman, Umm Al-Qaiwain, Ras Al-Khaïmah et Fujairah.
5. Dubaï Art and Culture Authority (DACA), fondée en 2008, aujourd'hui appelée aussi «Dubaï Culture».
6. Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage (ADACH), fondée dès 2005, connue également sous le nom de «Cultural Foundation».
7. Famille Al-Qasimi.
8. Al-Aïn, troisième ville par sa taille des Emirats Arabes Unis (après Dubaï et Abu Dhabi), est la ville d'origine des Sheikhs Al-Nahyan d'Abu Dhabi.
9. Les deux principaux musées à Al-Aïn sont le Musée d'Al-Aïn (*Al-Ain Museum*) et le Musée du Palais de Sheikh Zayed (*Sheikh Zayed Palace Museum*). Outre ces deux musées, il subsiste encore à Al-Aïn deux autres forts anciens, parfois lieux de concerts, comme le fort Al-Jahili.
10. Le Musée de Dubaï (*Dubai Museum*) est considéré, jusqu'à présent, comme le plus important musée de l'émirat. Mais Dubaï possède également un Musée du poisson et un Musée de la monnaie. Dans le quartier d'Al-Bastakiya (jouxtant le Musée de Dubaï) et plus haut sur la crique, près de l'embouchure, une multitude de petites institutions commémoratives (appelées *house* en anglais, «maison») ont également été créées.
11. Georgina Adam, "How the economic downturn is affecting the once booming Gulf", *The Art Newspaper*, «Focus on the Gulf», 2009, pp. 1 et 5.
12. Cette Académie est rattachée en 1943, après que l'Etat libanais ait accédé à l'indépendance, au système d'éducation public. D'après Silvia Naef, *A la recherche d'une modernité arabe. L'évolution des arts plastiques en Egypte, au Liban et en Irak*, Editions Slatkine, Genève, 1996, p. 140.
13. L'Institut des Beaux-Arts, longtemps incontournable, a été remplacé en 1962 par une Académie des Beaux-Arts de niveau universitaire. Ibid, p.219.
14. Et l'Université de Sharjah a seulement créé, en 2007, une licence en beaux-arts, en partenariat avec le *Royal College of Art* de Londres.
15. Comme l'ADACH, le Centre Zayed pour l'Héritage et l'Histoire à Al-Aïn, et la Fondation pour la Musique et les Arts d'Abu Dhabi.
16. Le rôle des foires et des sociétés de ventes aux enchères n'a pas été retenu dans cette analyse, du fait de son caractère exclusivement temporaire.
17. Cette exposition pionnière avait été organisée et dirigée, en 2006, par Venetia Porter, en charge des collections islamiques du département Asie, au British Museum.
18. La visite de mosquées par des non-musulmans n'est généralement pas autorisée aux Emirats Arabes Unis.
19. Ibrahim Bumelha est le conseiller dans les domaines culturels et humanitaires de Sheikh Mohammed Bin Rashid Al-Maktum, émir de Dubaï et vice-président des EAU.
20. Sans compter les galeries *Eclectic* et *Hemisphere*, qui mêlent des peintures aux créations graphiques, souvenirs, artisanat, meubles et objets anciens.
21. Ghaf est le nom de grands arbres qui poussent dans le désert d'Arabie, ressemblant à des mimosas, aux branches couvertes de fleurs et de ramifications qui tombent jusqu'au sable et forment des tonnelles, sous lesquelles les bédouins se reposaient.
22. La spécification «art international» (artistes occidentaux et du Moyen-Orient) ou «art du Moyen-Orient» (principalement artistes du Moyen-Orient) que j'emploie, n'indique qu'une tendance générale, les galeries ayant des programmations très variées.
23. Alison Collins organisait depuis dix ans (depuis 1979) des expositions informelles dans sa maison qu'elle a transformé officiellement, en 1988, en galerie d'art.
24. Sawa signifie «ensemble» en arabe.
25. La Fondation culturelle Hâfez soutient également financièrement le magazine *Bidun*, qui est consacré à l'art contemporain du Moyen-Orient (surtout iranien).
26. Elisabeth Longuenesse, «Rapports de classe, solidarités communautaires, identité national dans les pays du Golfe», in *Les migrations dans le monde arabe*, dir. Gilbert Deauge, Friedman Buttner, CNRS, Paris, 1991, p. 128.
27. En avril 2008 (4ème vente d'art arabe et iranien par Christie's à Dubaï): 77% des acheteurs étaient issus du Moyen-Orient et d'Iran, 17% d'Europe incluant le Royaume-Uni et 6% des Amériques.

En octobre 2008 (5ème vente): 69% des acheteurs étaient originaires du Moyen-Orient et d'Iran, 19% d'Europe incluant la Russie, 11% des Amériques et 1% d'Asie.
En avril 2009 (6ème vente): 72% des acheteurs proviennent du Moyen-Orient, 22% d'Europe et 6% d'Amérique.
28. Catalogue «The Art of Migration: Gita Meh», Tashkeel, Dubaï, 2008.
29. Les gens du silence avec le bagage du langage dans le monde nouveau. Le langage - moins ils deviennent des observateurs de l'inconnu - certains migrent à travers des frontières congelées vers des espoirs chauds. "*People of silence with the luggage of languages in the new world. Language - less they become the observers of the unknown - some migrate through freezing borderlines to warmer hopes*". Catalogue «The Art of Migration», Tashkeel, Dubaï, 2008. Traduction Alice Bombardier.
30. «*My ongoing body of work deconstructs my Middle Eastern and Western cultures as I reconstruct and reinforce the best of both traditions. Drawing from my personal history and its implications in modern Middle Eastern society, I reconstruct the notion of Islamic art through conceptual art, as I examine how identity is shaped by differences in language, gender, ethnicity, culture, desire, migration, solitude and freedom.*" Gita Meh, *Photographs and Installation*, 6-28 September 2008, Jamjar, Dubaï.
31. Gita Meh a également présenté une installation intéressante, *Sofreh* (nappes et réunions traditionnelles de femmes iraniennes), à la 9ème Biennale de Sharjah (2009).
32. Lamya Gargash a étudié à l'Université américaine de Sharjah puis au Central Saint Martins College of Art à Londres.
33. Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, 1997, p.20.
34. Jean-Pierre Warnier, *Le paradoxe de la marchandise authentique. Imaginaire et consommation de masse,* L'Harmattan, Paris, 1994.

Bibliographie:

Georgina Adam, "How the economic downturn is affecting the once booming Gulf", in *The Art Newspaper*, «Focus on the Gulf», 2009, pp. 1 et 5.
Roger Bastide, *Le Prochain et le Lointain*, Cujas, Paris, 1970.
Wiliam Jack Baumol, William G. Bowen, *Performing arts - the economic dilemna: a study of problems common to theater, opera, music and dance*, Twentieth Century Fund, New York, 1966.
Wiliam Jack Baumol, *Baumol's cost desease : the arts and other victims*, éd E. Elgar, Royaume-Uni, 1997.
Gilbert Beauge (dir.), *Les migrations dans le monde arabe*, Friedmann Buttner, CNRS, Paris, 1991.
Philippe Cadène, «Société de la connaissance et politiques de développement aux Emirats Arabes Unis», *Maghreb-Machrek*, n°195, Paris, printemps 2008.
Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, La Découverte, Paris, 2004.
Mike Davis, *Le stade Dubaï du capitalisme*, suivi de François CUSSET, *Questions pour un retour de Dubaï*, Les prairies ordinaires, Paris, 2007.
Brigitte Dumortier, «Les Emirats Arabes Unis : Pétrole et société de la connaissance», *Maghreb-Machrek*, n°195, Paris, printemps 2008.
Franke Heard-Bey, *Les Emirats Arabes Unis*, Karthala, Paris, 1999.
Frédéric Leriche, Sylvie Daviet, Mariette Sibertin-Blanc, Jean-Marc Zuliani (dir.), *L'économie culturelle et ses territoires,* Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 2008.
Claude Levi-Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, Paris, 1972.
Roland Marchal (dir.), Fariba Adelkhah, Sari Hanafi, *Dubaï: cité globale*, CNRS Editions, Paris, 2001.
Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 2009 (Art, Horizon et Histoire, 1992).
Harold Rosenberg, *La tradition du nouveau*, Les éditions de Minuit, Paris, 1962 (Horizon Press, 1959).
Christian Ruby, *L'Etat esthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*, éd° Labor Bruxelles Castells, Paris, 2000.
René Taboul (dir.), *Les mutations technologiques, institutionnelles et sociales dans l'économie de la culture*, L'Harmattan, Paris, 2004.
Wilfred Thesiger, *Le désert des déserts*, Plon, Paris, 1978 (Wilfred Thesiger, 1959).
Philippe Urfalino, *L'invention de la politique culturelle*, Hachette Littératures, Paris, 2004.
Jean-Pierre Warnier, *Le paradoxe de la marchandise authentique. Imaginaire et consommation de masse*, L'Harmattan, Paris, 1994.
Dossier «Les musées de l'Autre», Revue *Qantara*, n°65, automne 2007.
Dossier «Le Golfe, eldorado culturel», Revue *Qantara*, n°64, été 2007.
Dossier «Dubaï, Abu Dhabi, Qatar, Le nouveau monde», *Ulysse*, n°129, janvier-février 2009.
«Art contemporain et territoire», Journée professionnelle du Réseau Art Contemporain Paris/Ile de France, 6 novembre 2008, INHA.
Programme du Forum «La culture, facteur de croissance», Ministère de la Culture, Avignon, 16-18 novembre 2008.
Catalogue «The Art of Migration: Gita Meh», Tashkeel, Dubaï, 2008.

L'écho en France du cinéma venu d'Iran

Elodie Bernard

Depuis plusieurs années, la sélection du festival de Cannes fait la part belle aux films iraniens, ce qui témoigne de la vitalité et de la diversité des productions cinématographiques venues d'Iran. Ce phénomène a débuté dans les années 80 avec des noms qui font désormais autorité dans le métier, Abbâs Kiârostami, Mohsen Makhmalbâf, Alirezâ Davoudnejâd, Nikki Karimi. Mais le cinéma iranien ne cesse d'évoluer, sous l'impulsion notamment de metteurs en scène dont les films ont très récemment marqué son retour en force en Europe, frayant une voie sûre pour ladite deuxième *nouvelle vague*. Sortis tous deux en 2009, *Les Chats Persans* de Bahman Ghobâdi et *A propos d'Elly* de Asghar Farhâdi ont connu un franc succès dans les salles françaises.

«Le cinéma iranien est l'un des plus importants cinémas artistiques dans le monde», a affirmé le réalisateur allemand Werner Herzog. Il a connu un véritable essor à la fin de la guerre contre l'Irak, tant sur un plan quantitatif que qualitatif. Cependant, si les productions cinématographiques iraniennes se sont imposées dans les années 80 sur la scène mondiale, elles n'en restent pas moins en décalage avec la société d'origine. A l'époque, ces exemples de réussite étaient favorisés par l'Etat iranien et essentiellement tournés vers l'exportation; ces films étant encore peu diffusés à l'intérieur du pays et étant soumis aux normes de l'Etat. Les premières découvertes de ce cinéma en Europe se sont faites grâce au festival de Locarno, véritable relais de diffusion des films sur le continent. C'est ainsi que le cinéma d'Abbâs Kiârostami est devenu «un outil diplomatique» permettant d'ouvrir en Occident une fenêtre sur l'Iran.[1]

Ce metteur en scène a véritablement couronné la consécration internationale du cinéma iranien, avec l'obtention de la Palme d'or à Cannes en 1997 pour son film *Le Goût de la cerise* puis, en 1999, du Grand Prix du Jury au festival de Venise avec *Où est la maison de mon ami?* Cependant, le mouvement de reconnaissance de ce cinéma avait déjà été impulsé quelques années plus tôt, dès le milieu des années 80: *Le Coureur* (*Davandeh*) et *L'Eau, le Vent, la Terre* d'Amir Nâderi par le Grand prix du festival des 3 Continents de Nantes en 1985 et en 1989 (Amir Nâderi recevra également le prix du jury du Festival de Venise, en 1995) ainsi que le film *Routes froides* (*Jâdehâ-ye sard*) de Massoud Jafari Jozani par le festival de Berlin en 1987. Certains critiques de cinéma datent la reconnaissance de ce cinéma à la sortie de ces deux films. Plusieurs autres réalisations ont été consacrées par la suite lors de festivals internationaux: Jafar Panâhi reçut le Lion d'or à Venise pour *Le Cercle* (*Dâyereh*) et la Caméra d'or à Cannes en 1995 pour *Le Ballon blanc*. A la suite de la Palme d'or reçue à Cannes par Kiârostami, la vague du cinéma iranien continue d'enthousiasmer les publics étrangers. Sont ainsi récompensés, entre autres, le cinéaste Bahman Ghobâdi qui reçoit la Caméra d'or en 2000 pour *Un temps pour l'ivresse des chevaux* et la réalisatrice Samira Makhmalbâf, fille de Mohsen Makhmalbâf. Depuis, les films iraniens obtiennent fréquemment des récompenses.

Actuellement, les productions iraniennes reçoivent de très bonnes critiques auprès des publics étrangers et pénètrent facilement le circuit des festivals internationaux. Ces films sont parfois réalisés par de jeunes cinéastes qui sont nés après la Révolution



islamique. Bahman Ghobâdi qui vit actuellement à Paris, a obtenu, cette année, le prix spécial du jury à Cannes pour *Les Chats Persans*. La cinéaste Hana Makhmalbâf a été distinguée au Festival de Venise en septembre, ainsi que Nader Takmil Homayoun et Shirin Neshat.

Les premières découvertes de ce cinéma en Europe se sont faites grâce au festival de Locarno, véritable relais de diffusion des films sur le continent. C'est ainsi que le cinéma d'Abbâs Kiârostami est devenu «un outil diplomatique» permettant d'ouvrir en Occident une fenêtre sur l'Iran.

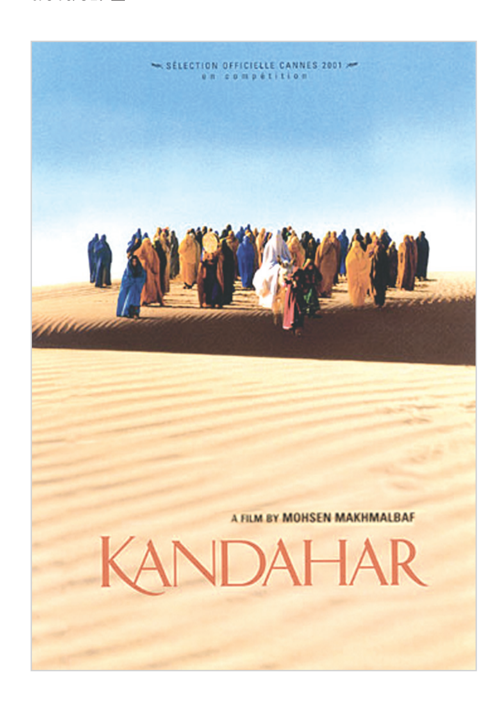
Alors que les films des années 90, comme *Gabbeh* de Makhmalbâf, tendaient à exalter un enracinement dans l'esprit perse, en harmonie avec le paysage, les coutumes et les diverses communautés, ce qui revenait à s'interroger sur la matrice iranienne, l'effraction de l'histoire et des événements les plus actuels suggèrent désormais l'angoisse urbaine. Téhéran, cette ville qui a toujours fasciné les metteurs en scène, revient sur le devant de la scène dans cette deuxième *nouvelle vague* du cinéma iranien. On se met à vivre Téhéran au rythme effréné de ses pulsations, dans ses moindres recoins, à l'ombre comme à la lumière. Abri ou menace, elle est une source d'énergie dans l'histoire collective. Et comme toute énergie, elle crée un jeu de forces, de tensions et d'exils. Ce cinéma renforce et exalte à nouveau la

cinématographie iranienne, par sa nervosité et son urgence faites d'arbitraire et d'incertitudes, ce qui n'est pas sans rappeler la dynamique narrative de la tradition persane.

Des festivals consacrés au cinéma iranien se tiennent régulièrement de par le monde. Le Forum des Images à Paris a programmé un focus sur l'Iran dans le cadre du festival «un état du monde et… du cinéma». Lors du dernier festival de Cannes, une table-ronde a été organisée sur la thématique.

En s'emparant de questions relatives à l'humanitaire, avec *Kandahar* (2001) de Mohsen Makhmalbâf et *ABC Africa* (2001) d'Abbâs Kiârostami, le regard du cinéaste iranien s'est élargi sur le monde, de l'Afghanistan à l'Afrique, sur un mode esthétique et éthique radicalement différent de ce que l'on peut trouver dans les autres cinémas, qu'ils soient français, égyptiens, indiens ou américains. Malgré leur exil à Paris ou ailleurs, de nombreux cinéastes iraniens continuent d'œuvrer en accord avec l'héritage perse, faisant de la voix cinématographique un écho des mouvements qui traversent l'Iran actuel. ■

> Téhéran, cette ville qui a toujours fasciné les metteurs en scène, revient sur le devant de la scène dans cette deuxième *nouvelle vague* du cinéma iranien. On se met à vivre Téhéran au rythme effréné de ses pulsations, dans ses moindres recoins, à l'ombre comme à la lumière. Abri ou menace, elle est une source d'énergie dans l'histoire collective. Et comme toute énergie, elle crée un jeu de forces, de tensions et d'exils.



1. Agnès Devictor, *Politique du cinéma iranien, de l'ayatollah Khomeyni au président Khatami*, C.N.R.S. Editions, Paris, 2004.

Aperçu de l'histoire du graphisme en Iran:
2- De la Révolution islamique à nos jours

Minoo Khâni

V. La situation du graphisme au début de la Révolution en 1979

Au début des années 1970, il y eut en Iran une confusion dans le domaine artistique sous la forme d'une imitation de l'art occidental et une vulgarisation générale de l'art. Cette confusion permit le développement d'une tendance intellectuelle différente de l'art officiel. La Révolution en 1979 créa une occasion d'interroger les arts intellectuels. Les artistes s'étonnèrent: quelques-uns partirent à l'étranger, d'autres arrêtèrent leur production, d'autres encore s'inspirèrent de cette nouvelle situation.

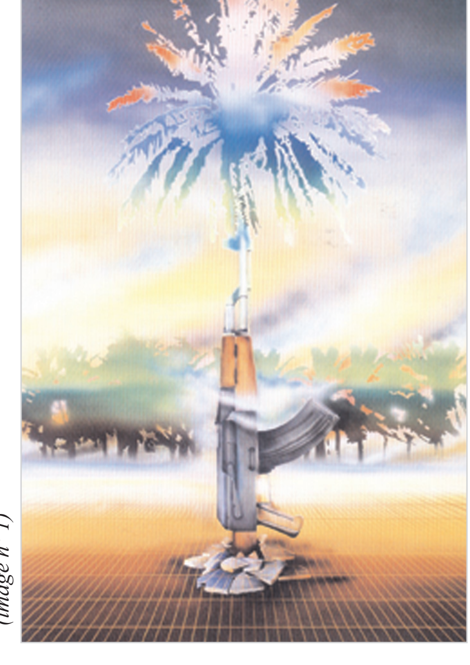
En 1979, après avoir stagné, le graphisme moderne connaît son apogée. Avant la Révolution, la plupart des œuvres présentées étaient des œuvres publicitaires. La Révolution islamique marque l'émergence du graphisme politique et des affiches politiques voient le jour. Le graphisme devient un moyen d'expression des idées révolutionnaires: on voit apparaître des slogans révolutionnaires et les images des chefs révolutionnaires comme l'ayatollâh Khomeiny. Ainsi l'évolution de l'art graphique accompagne le processus politique et social de la Révolution. Cette évolution a été rapide. La plupart des graphistes publicitaires n'ont pas su s'adapter à cette nouvelle utilisation du graphisme. Il s'est donc formé une nouvelle génération de jeunes graphistes. Elle s'est développée dans un contexte de guerre entre l'Iran et l'Irak et par-là, elle a présenté une nouvelle expérience. Elle marque ses différences par rapport aux autres générations, notamment dans l'apparition des affiches de guerre, considérée comme une élévation du graphisme culturel.

Cette évolution du graphisme culturel pendant la Révolution s'explique également par la fermeture du pays aux échanges commerciaux. L'absence d'exportations après la Révolution et pendant la guerre entre l'Iran et l'Irak a entraîné un repli du pays sur lui-même. Les entreprises intérieures ont vu leurs activités fortement réduites, ce qui a eu pour conséquence de réduire considérablement les besoins en publicité. La baisse de l'attrait pour le graphisme publicitaire a laissé l'opportunité au graphisme culturel de se développer et de s'élever.

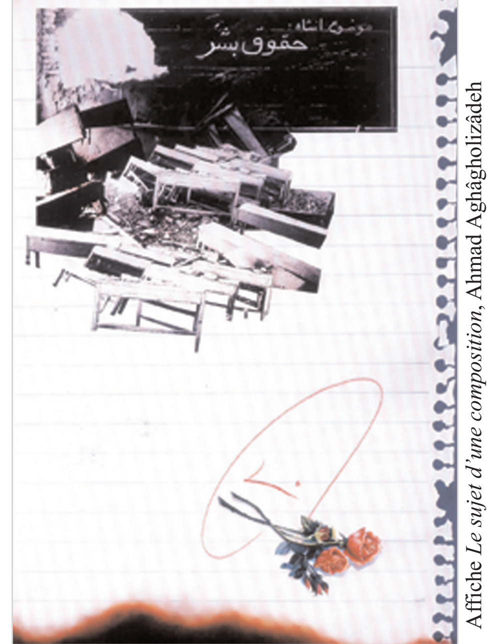
Les graphistes culturels ont utilisé différents moyens d'expressions comme la caricature, l'affiche, la couverture de livre, le catalogue et le tract. Leur style fut généralement surréaliste et abstrait.

VI. Les figures les plus importantes du graphisme de la Révolution en 1979

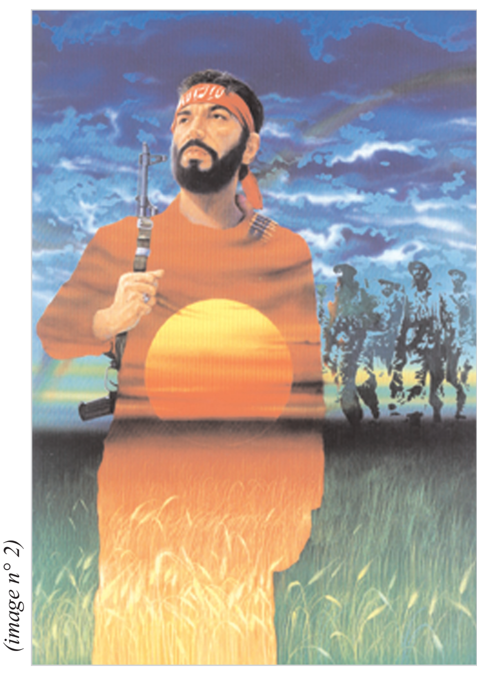
Avec les évolutions sociales, le graphisme s'est de plus en plus développé. On peut notamment citer le célèbre collectif de graphistes *"Howzeh-ye Honar o Andisheh-ye Eslâmi"* (Le centre de l'art et la pensée islamiques). Abolfazl Aali (né en 1956) en est l'une des figures célèbres (image n° 1). C'est le premier graphiste de la Révolution à avoir fondé son art sur des images traditionnelles. Il estimait que l'affiche ne représentait qu'un moyen du graphisme pour exprimer la pensée. Aali et les autres graphistes du *Howzeh-ye Honar o Andisheh-ye Eslâmi*, tels que Mostafâ Goudarzi (né en 1961- image n° 2), Ahmad Aghâgholizâdeh (né en 1961- image n° 3), Ali Vaziriân Sâni (né en 1961- image n° 4), Majid Ghâderi (né en 1963- image n° 5) et Mohammad Khazâi (né en 1962-



Affiche *La résistance*, Abolfazl Aali
(image n° 1)



Affiche *Le sujet d'une composition*, Ahmad Aghâgholizâdeh
(image n° 3)



Affiche *Innâ Fatah-nâ*, Mostafâ Goudarzi
(image n° 2)

image n° 6), et bon nombre d'autres graphistes de cette troisième génération, essayaient de décrire le concept de la révolution grâce à de nouveaux sujets, pensées, couleurs et designs.

Esmaïl Chichegarân est également une figure notable du graphisme iranien. Il s'est fait connaître en 1978, à l'apogée de la Révolution, en créant des affiches sans commandes. Son but principal était d'accompagner le mouvement populaire.

> En 1979, après avoir stagné, le graphisme moderne connaît son apogée. Avant la Révolution, la plupart des œuvres présentées étaient des œuvres publicitaires. La Révolution islamique marque l'émergence du graphisme politique et des affiches politiques voient le jour. Le graphisme devient un moyen d'expression des idées révolutionnaires

Il voulait exprimer les crimes de l'époque du Shâh[1]. Il considérait l'affiche comme une arme pour dénoncer et non pas uniquement comme un moyen pour faciliter le commerce.

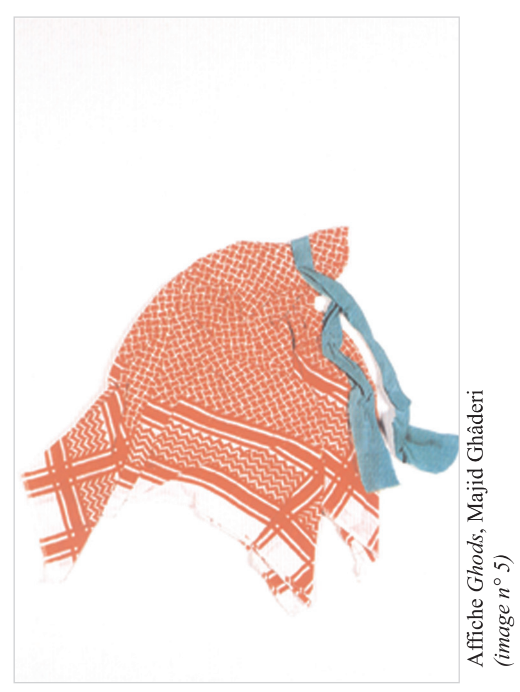
Créer des affiches sans aucune commande représentait une évolution

importante pour le graphisme. Des affiches comme: "La liberté de l'écriture", "Pour aujourd'hui", "Vive l'Iran" furent nombreuses à être créées à cette époque. Elles étaient d'ailleurs souvent utilisées lors des grandes manifestations.

Momayez note à ce propos[2]: *"Après la Révolution, à la Faculté des Beaux-arts, un groupe d'étudiants et leurs professeurs ont créé des affiches politiques et les ont exposées dans cette faculté. Le sujet le plus important de cette exposition était la création du graphisme moderne, qui se basait sur l'actualité.*



Affiche *Le cadeau de paix*, Ali Vazirián Sâni (*image n° 4*)


Affiche *Ghods*, Majid Ghâderi (*image n° 5*)

L'autre point important résidait dans le fait que cette exposition réunissait différents graphistes aux opinions divergentes." Cette exposition a connu un grand succès et permis à d'autres d'avoir lieu dans des écoles. Beaucoup de monde les ont visitées, ce qui a contribué à la popularisation du graphisme.

Avec la mise en place d'un nouveau gouvernement, de nouvelles entreprises, organisations et organismes divers virent le jour et eurent besoin de nouveaux noms et logos, ce qui relança le marché des graphismes publicitaires: design de signes, d'affiches et de couvertures de livres.

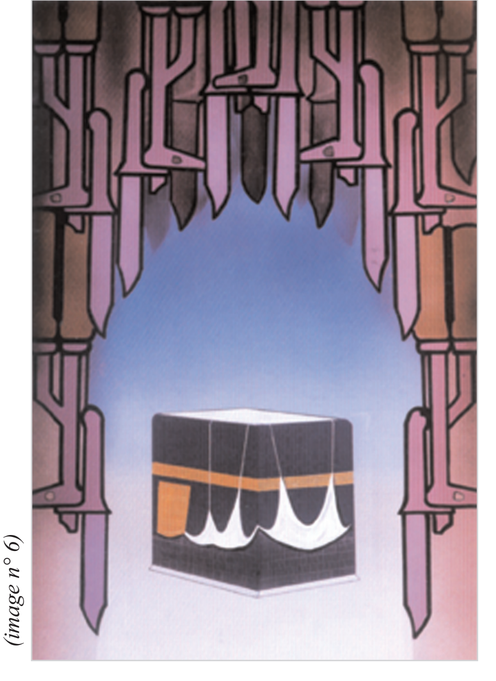
A cette époque, le graphisme connut une division, deux styles de graphisme se distinguant: d'un côté le graphisme commun et répétitif, tel que le design de logos et d'affiches de groupes politiques ou de timbres; et de l'autre le graphisme moderne qui regroupa pour la plupart des graphistes diplômés.

Le premier disparut après une décennie

mais laissa des traces dans les affiches publicitaires pour les films et les timbres. La majorité des œuvres de ce courant présentait une forte sensibilité, et les valeurs artistiques et esthétiques y étaient soulignées.

Cette situation continua jusqu'à la fin de la guerre. Le graphisme de guerre, quant à lui, a été créé par la troisième et la quatrième génération de graphistes, nettement plus professionnels. Ces graphistes créèrent des œuvres religieuses et républicaines, et leurs œuvres personnelles allèrent également en ce sens.

Les affiches sans aucune écriture furent très utilisées pendant la guerre (image n° 7). Ahmad Aghâgholizâdeh est l'artiste le plus célèbre dans la création de ce type d'affiches. Elles étaient utilisées comme des moyens d'information - par exemple pour les représentations artistiques faites par les soldats pour se divertir - et comme moyen de propagande. Elles étaient aussi présentes dans les mosquées qui, en plus d'être un lieu de prière, servaient de lieu de rassemblement pour la population.



Affiche *Sous l'ombre de l'épée*, Mohammad Khazâi (*image n° 6*)



Affiche *La troisième guerre*, Ahmad Aghâgholizâdeh (*image n° 7*)

Ce genre d'affiches de guerre se retrouve un peu partout dès qu'il y a des conflits entre des pays. Cependant, le thème est ici propre à l'Iran. Il est difficile de trouver des affiches de sacrifice de soldats ou de représentation de martyrs dans d'autres pays en guerre. Les affiches datant de la Seconde Guerre mondiale cherchaient plutôt à inciter les soldats à s'enrôler, à vendre les bons du trésor et à railler l'ennemi.


Sigle de l'IGDS *(image n° 8)*

Créer des affiches sans aucune commande représentait une évolution importante pour le graphisme. Des affiches comme: "La liberté de l'écriture", "Pour aujourd'hui", "Vive l'Iran" furent nombreuses à être créées à cette époque. Elles étaient d'ailleurs souvent utilisées lors des grandes manifestations.

VII. Création de l'IGDS (Iranian Graphist Designer Society)

En 1977, quelques graphistes essayèrent de créer un syndicat du graphisme en Iran. Leur but était de créer un organisme chargé de protéger et de superviser leur carrière. Le graphisme iranien commençait alors à faire parler de lui au niveau international. La publication de quelques œuvres de graphistes dans les revues consacrées au graphisme dans le monde, par exemple *Graphis* en Suisse avait contribué à pousser le graphisme iranien sur la scène internationale. Cependant, la création du syndicat demeurait difficile car elle posait des problèmes juridiques et législatifs.

La Révolution islamique de 1979 et la guerre entre l'Irak et l'Iran ont changé la direction du graphisme. Durant cette période, la majeure partie des graphistes s'est centrée sur les problèmes internes au pays et le graphisme est devenu un nouveau moyen d'expression des idées républicaines.

En 1987, à l'instigation de quelques graphistes, un premier barème tarifaire fut créé pour les différents types de graphismes. Deux ans plus tard, la première biennale du graphisme au musée d'art contemporain de Téhéran eut lieu, notamment grâce aux efforts de Mortezâ Momayez et de quelques organisations culturelles étatiques. Cette biennale, qui eut lieu après l'exposition *"50 ans du graphisme iranien"* en 1972, fut la référence la plus importante dans l'histoire du graphisme iranien.

Au vu du succès remporté par la première biennale, l'idée d'un syndicat du graphisme fut relancée et finalement, en 1998, lors du premier forum des graphistes, le syndicat iranien des graphistes «Iranian graphic design society» (IGDS), fut créé sous l'égide du ministère des affaires sociales. Il faut noter le rôle important tenu par Mortezâ Momayez, tant dans le développement du graphisme en Iran, avant et après la Révolution, que dans la création de cette société. Aujourd'hui, le syndicat compte 400 membres attachés et volontaires et il a même adhéré à la société internationale du graphisme (Ico Grada) en 2002 (image n° 8).

VIII. Le rôle de Mortezâ Momayez et son influence sur l'art moderne iranien

Mortezâ Momayez est le fondateur et le pionnier du graphisme moderne en Iran. Il représente le symbole d'une mentalité sans cesse à la recherche de nouveauté. Il est le premier à avoir

introduit le graphisme dans de nouveaux domaines artistiques. En construisant le nouveau graphisme, il a formé une vision artistique nouvelle. Il a beaucoup influencé les différents milieux sociaux par la présentation de cet art et de cette technique artistique. Le développement du graphisme dans les diverses dimensions de la vie publique et privée des Iraniens s'est accompagné d'une nouvelle conception de l'image.

L''influence de Momayez dans le monde du graphisme apparaît aussi dans sa popularisation. Le graphisme devient quelque chose de défini, de connu, il n'est plus une chose abstraite pour les gens. Au fur et à mesure de son développement, Momayez a voulu éduquer la population enfin qu'elle porte un intérêt à ce qu'elle voyait, et que les images ne soient plus considérées comme des choses systématiques et didactiques, mais comme des vecteurs qui portent en elles un message, qui présentent un concept précis.

La société iranienne d'après la Révolution vivait dans un certain bien être. Elle a traversé cette époque sans y prêter attention et c'est grâce aux nouveaux moyens de communication que de nouvelles valeurs ont pu être transmises, à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du pays. Ainsi, les nouveaux moyens de communications, dont le graphisme pour une belle part, ont permis un échange visuel au niveau international, tout au moins dans le milieu artistique. L'image et le graphisme ont pu ainsi être utilisés par les responsables politiques et influencer de leur côté le développement économique, social ou politique du pays. Ainsi, prétendre que Momayez est un des piliers du modernisme en l'Iran n'est pas trop dire. Il pourrait même être considéré comme un théoricien contemporain de la Révolution culturelle.

Pour former et fonder le graphisme moderne en Iran, Momayez a dû faire face à trois problèmes. D'abord, celui de la spécification et de la présentation du graphisme comme un moyen pour la communication visuelle; ensuite la difficulté que présentait le regroupement et le développement des diverses branches du graphisme sous l'identité d'un art national; et enfin, l'éducation des spécialistes dans ce domaine avec une compréhension juste et suffisamment de sagesse pour une création artistique graphique.

Momayez et ses étudiants - dont Majid Abbâssi, Saïd Meshki (image n° 9), Bijan Seyfouri (image n° 10), Kourosh Pârsânejâd (image n° 11), etc. – plus généralement la quatrième génération des graphistes iraniens - ont su dépasser ces trois problèmes, mais leur plus grande victoire réside dans le fait que le graphisme est entièrement entré dans la vie des Iraniens. Le graphisme est aujourd'hui partout dans la société, les organisations économiques, culturelles



Couverture du livre *Les mafias*, Saïd Meshki (*image n° 9*)



Couverture du livre *Tortures et massacres en Algérie*, Bijan Seyfouri *(image n° 10)*

et politiques lui accordant une place importante. Ainsi, à l'aide de la troisième et quatrième génération de graphistes, Momayez a contribué à normaliser l'usage du graphisme pour répondre aux besoins de la société iranienne dans sa recherche d'identité visuelle. L'utilisation de l'image

> En 1987, à l'instigation de quelques graphistes, un premier barème tarifaire fut créé pour les différents types de graphismes. Deux ans plus tard, la première biennale du graphisme au musée d'art contemporain de Téhéran eut lieu, notamment grâce aux efforts de Mortezâ Momayez et de quelques organisations culturelles étatiques.

est apparue comme un moyen efficace pour la présentation de la société et pour la publicité.

IX. Les limites du graphisme iranien

La limite la plus importante du graphisme en Iran, comme partout dans le monde, vient du fait que les artistes graphistes sont soumis à une demande. Les commanditaires des œuvres graphiques dans des domaines aussi divers que l'industrie, la politique, l'économie, la culture et les sciences veulent des choses bien précises, ce qui laisse une place limitée à la création artistique.

Par ailleurs, aucune loi n'est faite pour garantir la sécurité de l'emploi des graphistes. Leur marge de manœuvre est faible et étant nombreux, ils doivent faire face à une forte concurrence. Pour réussir leur carrière, ils doivent répondre le mieux possible aux commandes qui ne sont pas toujours compatibles avec leurs idées. Les possibilités de s'exprimer librement sont ainsi assez réduites.

Le développement informatique a également contribué à diminuer la qualité des œuvres graphiques en laissant entrer sur le marché des personnes dont les compétences répondent plus à un savoir technique qu'à un réel talent créatif. La manipulation des logiciels les plus performants ont accentué ce que les artistes graphiques nomment "la pollution visuelle" en cantonnant le travail graphique dans le domaine de la communication ciblée.

X. Les perspectives du graphisme en Iran

La cinquième génération de graphistes iraniens est née après les années 1970. Elle regroupe un nombre de plus en plus important de femmes, qui sont d'ailleurs souvent plus diplômées que les hommes. Les centres d'études pour les femmes sont nombreux. A titre d'exemple, on peut citer l'université Az-zahrâ à Téhéran ou les instituts scientifiques des grandes

villes, comme Kermanshâh ou Rasht, consacrés aux femmes. Cependant, bien que leur nombre soit croissant, elles restent encore dans l'ombre, leur travail n'étant pas considéré comme sérieux. Elles sont également limitées dans leurs possibilités de création et l'expression de leurs idées artistiques (images n° 12- 15)

Cette dernière génération laisse toutefois de grandes opportunités pour les générations futures de graphistes car elle s'intéresse à de nouveaux procédés pour la création graphique. Si la deuxième génération s'est développée autour de la photographie, de l'illustration et du design, celle-ci se tourne plus sur les techniques qui sont à la base de son héritage. Elle a su utiliser les progrès techniques, notamment ceux de l'informatique.

Dans les œuvres contemporaines, ces graphistes ont su intégrer des traits culturels, sociaux et historiques correspondant aussi bien à leur société qu'à celles voisines. Deux caractéristiques qui reviennent régulièrement sont les couleurs vives et les espaces vides à côté des impressions. La photo a été remplacée par le design. Grâce au développement croissant d'internet, la nouvelle génération de graphistes est également capable d'intégrer les goûts esthétiques mondiaux et de satisfaire une demande dépassant les frontières nationales.

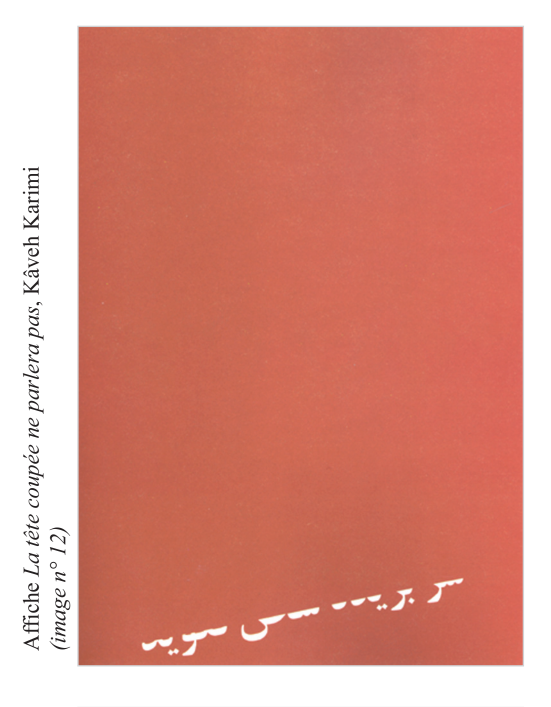
Le développement informatique, l'apparition de logiciels puissants et sophistiqués ont fortement modifié les conditions de travail des graphistes en Iran. Ils ne sont plus face à une feuille blanche ou à une toile mais devant un écran. Les ébauches préalables au rendu final sont dorénavant faites sur ordinateur, moyen par lequel se fait autant la création que le contrôle des opérations et l'ensemble des procédés de fabrication. Ceci a toutefois pour effet de réduire la distance de l'artiste avec son œuvre et de diminuer la notion d'original. Malgré tout, si les logiciels facilitent l'accès au graphisme, ils en révèlent aussi la complexité. Les utilisateurs de ces outils, allant du secrétaire de rédaction à l'imprimeur, mesurent désormais l'importance des connaissances graphiques.

Le développement informatique a contribué à diminuer la qualité des œuvres graphiques en laissant entrer sur le marché des personnes dont les compétences répondent plus à un savoir technique qu'à un réel talent créatif.



Couverture du magazine *Kamân*, Kourosh Pârsânejâd *(image n° 11)*

Parallèlement à cela, les graphistes ont vu leurs tâches s'amplifier. Les effets rendus désormais possibles avec les logiciels, la mise en page, les possibilités de création de caractères permettent un gain de temps important pour cette génération, comparé aux générations précédentes qui mettaient longtemps à faire des calligraphies par exemple. Les nouveaux graphistes doivent donc incorporer ces outils de travail plus évolués, ce qui leur permet d'effectuer des corrections plus rapidement et de répondre au mieux à leur demande. Ils

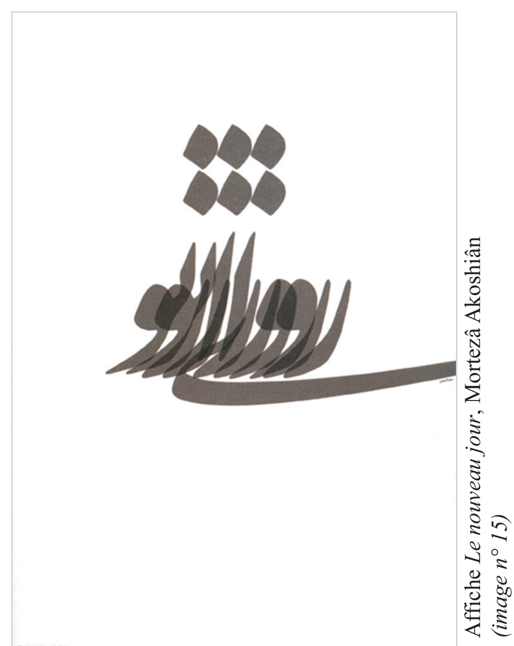


Affiche *La tête coupée ne parlera pas*, Kâveh Karimi
(image n° 12)

Affiche de la troisième exposition de typographie, Alirezâ Riâhi
(image n° 14)



Affiche *Ce que j'ai fait est détruit*, Payâm Abdolsamadi
(image n° 13)



Affiche *Le nouveau jour*, Mortezâ Akoshiân
(image n° 15)

ne doivent cependant pas négliger la création artistique, pour continuer à prétendre gagner des prix mondiaux dans le domaine du graphisme, ce qui serait une fierté pour eux autant que pour leur pays, comme Rezâ Abedini (image n° 16) au festival international des affiches et des arts graphiques à Chaumont en 2004 (France), ou Parissâ Tashakkori au festival des affiches en Russie la même année. ■

1. Le deuxième et dernier roi de la dynastie Pahlavi (1925-1979).

2. Momayez Mortezâ, *Harfhâ-ye tajrobeh, majmou'eh maghâleh az 1967 tâ 2000* (Paroles d'expérience, recueil d'articles de 1967 à 2000), Did éditeur, Téhéran, 2004, 265 pages.



Affiche du film *Le sommeil de la terre*, Rezâ Abedini *(image n° 16)*

Bibliographie:

- Craij James, *30 gharn tarrâhi-ye graphic* (Thirty Centuries of Graphic Design), Ministère de la culture et de l'art, Téhéran, 2006, 258 pages.
- Hollis Richard, *Tarrâhi-ye graphic; târikhi feshordeh* (Graphic Design; A Concise History), Ministère de la culture et de l'art, Téhéran, 2003, 472 pages.
- Momayez Mortezâ, *Harfhâ-ye tajrobeh, majmou'eh maghâleh az 1967 tâ 2000* (Paroles d'expérience, recueil d'articles de 1967 à 2000), Did éditeur, Téhéran, 2004, 265 pages.
- Shanâni Hossein, *Graphism dar Iran 1* (Le graphisme en Iran I), Daroug Now, Téhéran, 2002, 580 pages.
- "Matn va hâshieh-ye biennâl-e Tehrân dar muze-ye honar-e moâser" (Autour de la biennale de Téhéran au Musée des Arts contemporains), in *Soroush,* n° 384, 12 juin 1987, pp. 58-59.
- "Eyniat-e zibâishenâssi-e bayân" (L'objectivité de l'esthétique de l'expression), in *Soroush,* n° 475, 2 juin 1990, pp. 22-24.
- "Moshkel-e bâzâr-e graphism dar Irân" (Le problème du marché du graphisme en Iran), *Les arts plastiques,* n° 50, décembre 1997, pp. 10- 17.
- Shivâ Ghobâd, "Graphism, gozashteh, hâl, âyandeh" (Le graphisme; passé, présent et futur), *Le bulletin Chiva,* n° 1, septembre 2006, pp. 2-3.
- Momayez Mortezâ, "Tavalod-e graphism-e irâni" (La naissance du graphisme iranien), *Goftegou,* n° 16, pp. 31-39.
- Momayez Mortezâ, "Mehvar-e 40 sal graphism-e irâni" (Le pivot des 40 ans du graphisme iranien), *Kiân,* n° 31, juillet 1997, pp. 60- 65.
- Momayez Mortezâ, "Tanafos zir-e derakht-e graphic" (Temps d'arrêt sous l'arbre du graphique), *Sana'te Tchap n° 139*, pp. 4-9.
- Javâdipour Mahmoud, "Fasli az honar-e graphic" (Un chapitre de l'art du graphique), *Graphique n° 38*, pp. 6-12.
- Bahrâmi Mohammad, "Fasli az honar-e graphic" (Un chapitre de l'art du graphisme), *Graphique n° 36*, pp. 26-29.
- Chichegarân Esmaïl, "Ettefâghât-e ejtemâi va poster" (Les événements sociaux et l'affiche), *Graphique n° 29*, pp. 30-32.
- Interview avec Ahmad Aghâgholizâdeh, "Honar-e graphisme, yek muze-ye omoumi ast" (L'art du graphisme est un musée public), *Les arts plastiques n° 22*, pp. 33-37.
- http//www.Ranghmagazine.com, avril 2007.
- http//www.Kargah.com, avril 2007.
- http//www.rasm.com, avril 2007.
- http//www.qoqnoos.com, avril 2007.

Montréal: deux lieux pour l'art contemporain, deux stratégies

Jean-Pierre Brigaudiot

Montréal est une grande ville tranquille située au sud est du Canada, au bord du Saint Laurent, un immense fleuve qui prend sa source dans les grands lacs entre l'Ontario et le nord des Etats-Unis et se perd dans l'océan Atlantique nord. Montréal est également la principale ville du Québec dont la langue officielle est le français, mais un français différent de celui qui se parle aujourd'hui en France, tellement différent que sa compréhension est quelquefois difficile, surtout lorsqu'il est celui d'un québécois d'une région comme par exemple l'Acadie.

L'art contemporain à Montréal se joue géographiquement par rapport à deux pôles que sont d'une part Toronto, la plus grande des villes canadiennes située sur la côte ouest, en expansion constante et extrêmement dynamique et d'autre part New York, au sud-est, qui est à moins de 700 kilomètres et reste incontestablement la capitale mondiale et incomparable de l'art vivant. Les acteurs des arts visuels contemporains sont bien d'accord sur cette situation qui place Montréal dans un entre deux. La visite des galeries et des musées confirme cela malgré une vie artistique consistante mais qui en termes de mondialisation de l'art ne se situe pas au premier plan. Pour ce qui est des galeries contraintes à composer avec une clientèle locale, peu d'entre elles affirment un caractère prospectif et combatif et beaucoup ont opté pour un éclectisme mou dont l'avantage immédiat est d'assurer des ventes à partir de formes d'art un peu-beaucoup-déjà vues et revues. La caractéristique de ce marché de l'art contemporain de Montréal est que l'on n'y découvre pas grand chose qui puisse surprendre, étonner et enthousiasmer, tout au plus de bonnes et belles œuvres, même si quelquefois elles sont peu innovantes. Les artistes qui veulent faire une carrière autre que locale doivent envisager d'exposer et de s'implanter à Toronto ou à New York pour ce qui est de l'aire géographique la plus proche. Pour l'art contemporain deux musées l'accueillent: le Musée des Beaux Arts, récemment agrandi et modernisé avec bonheur, dont la dynamique est évidente, persiste à montrer des œuvres actuelles (intéressantes) bien que ce rôle incombe plutôt au Musée d'Art Contemporain de Montréal, encore nouveau. Ce dernier musée étonne quelque peu par sa modeste dimension autant que par la présentation d'une collection d'œuvres locales plutôt modernes que vraiment contemporaines. Nul doute que l'une des raisons de cette orientation réside dans un nationalisme ici omniprésent dont découle la volonté d'affirmer une identité québécoise alors que l'art contemporain est pris dans la mondialisation; le choix du provincialisme n'est pas sans poser quelques problèmes.

En marge de ces deux musées et des galeries d'art contemporain les plus ouvertes à l'innovation, il y a quelques lieux de nature alternative parmi lesquels ont trouve des regroupements d'artistes plus ou moins autogérés et des friches industrielles réhabilitées et accueillant la création en matière d'arts visuels. Parmi ces friches, l'une d'entre elles fait rêver dans ses potentialités, c'est l'énorme silo à grains du vieux port qui barre la vue sur celui-ci. Il est plus ou moins question d'en faire un espace d'accueil pour l'art; évidemment ce serait absolument extraordinaire pour Montréal… et certes onéreux. Quant aux friches industrielles réhabilitées, j'ai retenu deux de ces lieux, l'un fonctionnant sous le régime privé et l'autre sous un régime plus ou moins associatif, ce sont d'une part Parisian Laundry et d'autre part la Fonderie

Darling. L'un et l'autre de ces lieux sont un peu en marge des différents centres de la ville comme le quartier Latin, le quartier Chinois ou le Plateau du Mont royal, mais sont cependant situés dans la ville et donc aisément accessibles.

Parisian Laundry est une ancienne blanchisserie, un vaste bâtiment de briques rouges percé de grandes baies qui en éclairent l'intérieur. La réhabilitation s'est faite à grands frais et fut réussie en tant que telle, moins sans doute en tant que lieu d'accueil pour l'art contemporain car, bien curieusement il y a très peu de murs d'accrochage pour les œuvres, si ce n'est dans des parties du bâtiment qui ne leur étaient guère destinées mais qui s'y prêtent mieux que les deux vastes niveaux principaux; ces derniers outre qu'ils s'offrent à priori comme espaces propices aux installations souffrent d'une très forte présence des structures architecturales en bois et en métal et des larges ouvertures sur l'extérieur, ce qui interfère nécessairement avec les œuvres présentées. Cette Parisian Laundry est donc un lieu qui contraint les artistes invités à y exposer, le plus souvent, des œuvres conçues en relation avec le site, à lutter contre celui-ci, sauf peut-être dans le bunker, l'ancienne salle des chaudières, au sous sol, qui semble tout à fait prédisposée à accueillir des installations multimédia, ce qui n'est cependant pas le domaine de prédilection

> L'art contemporain à Montréal se joue géographiquement par rapport à deux pôles que sont d'une part Toronto, la plus grande des villes canadiennes située sur la côte ouest, en expansion constante et extrêmement dynamique et d'autre part New York, au sud-est, qui est à moins de 700 kilomètres et reste incontestablement la capitale mondiale et incomparable de l'art vivant.



Extérieur de la Parisian Laundry



Extérieur de la Fonderie Darling

de cet espace d'art contemporain. Les œuvres réalisées pour le lieu restent soit propriété des artistes soit sont acquises. Le fonctionnement de la Parisian Laundry relève d'un mécénat privé bénéficiant occasionnellement de quelques subventions institutionnelles. De mes visites est resté le sentiment d'un lieu un peu à l'écart et un peu en sommeil quant à sa capacité à utiliser ses propres espaces pour une création dynamique et vraiment vivante. Toutefois, Parisian Laundry participe à quelques foires d'art, s'enorgueillit d'exposer les travaux d'étudiants diplômés des écoles d'art et semble promouvoir un petit groupe d'artistes.

> C'est là le grand intérêt de la Fonderie Darling: accueillir des artistes en résidence, ce qui permet à Montréal de voir se créer sur place des œuvres vivantes, en toute liberté puisqu'elles ne sont nullement soumises à une commande précise, si ce n'est éventuellement celle que dicte le lieu.

L'autre friche industrielle réhabilitée est la Fonderie Darling, une fonderie dont les activités se sont éteintes il y a quelques décennies et qui fut menacée de destruction. Ici, contrairement à la Parisian Laundry, le sentiment premier est celui d'être dans une ruche où les uns et les autres s'activent, artistes, administrateurs et techniciens. Le statut de la Fonderie Darling, ouverte en tant que lieu consacré à l'art en 1994, est de type associatif et elle reçoit des subventions publiques (fédérales, régionales et municipales) en même temps qu'elle tire bénéfice de la location occasionnelle de ses propres espaces (qui comportent un restaurant), ainsi que cela se fait de plus en plus, comme par exemple au Louvre à Paris. La Fonderie Darling s'articule globalement en trois zones: une vaste salle en béton brut et

patiné par l'usage d'antan, susceptible d'accueillir des œuvres conçues en dialogue avec celle-ci, c'est à dire plutôt des installations; mais elle peut également accueillir des spectacles dont des performances et des concerts; à proximité il y a quelques petites salles qui offrent des murs d'accrochage traditionnel et les ateliers techniques à la disposition des artistes; puis il y a la zone consacrée à l'administration et enfin, dans les étages se situent des ateliers qui accueillent des artistes en résidence. Et c'est là le grand intérêt de la Fonderie Darling: accueillir des artistes en résidence, ce qui permet à Montréal de voir se créer sur place des œuvres vivantes, en toute liberté puisqu'elles ne sont nullement soumises à une commande précise, si ce n'est éventuellement celle que dicte le lieu. Les résidences, explique Caroline Andrieux, la directrice qui a animé il y a un certain temps l'Hôpital Ephémère de Paris, une autre friche architecturale, sont de deux sortes: atelier et logement confondus en un espace unique ou simplement atelier. Il s'agit d'aides conséquentes offertes aux artistes retenus, tant au plan de l'attribution d'un logement et lieu de travail que d'une bourse; éventuellement cela débouche sur une exposition. Au delà de la fonderie Darling, il semble que le Canada affirme une volonté de venir en aide à la création artistique contemporaine – cela concerne également les autres arts que sont la musique et le théâtre -, d'ailleurs la presse colporte des annonces en direction des artistes afin qu'ils se portent candidats à différentes formes d'aides. La vie de la Fonderie est ponctuée de manifestations en liaison ou non avec les artistes résidents; ainsi ai-je pu assister à un concert très évocateur de John Cage qui se tenait dans l'espace principal occupé par une installation au sol, très post minimaliste, deux œuvres bien articulées et d'une incontestable qualité. Lors des diverses manifestations les artistes résidents ont l'opportunité de jouer l'opération portes ouvertes et ainsi de rencontrer le public sur le site même de leur création, ce qui diffère évidemment de la situation d'exposition. J'ai pu parler à bâtons rompus de leur travail et de leurs projets avec un artiste venu de Floride et avec une jeune artiste iranienne diplômée des Arts Décoratifs de Strasbourg.

Deux lieux, ici à Montréal, Parisian Laundry et la Fonderie Darling, deux stratégies avec pour dénominateur commun d'être d'anciens bâtiments industriels abandonnés en tant que tels et ayant échappé de peu à la destruction. Depuis la fin des années soixante, certaines friches industrielles des grandes villes du monde ont pu devenir des hauts lieux de la création artistique qui a trouvé ainsi une sorte de protection et d'aide privées ou institutionnelles en même temps que des espaces à la mesure de ses ambitions. ■



Vue extérieure du Silo no. 5, quartier Ephémère
Photo: Diana Shearwood.

Portrait de Allâmeh Tabâtabâ'i

Shahâb Vahdati

L'enfance, les premières études, les débuts de sa carrière

Né en 1900 à Tabriz, Allâmeh Seyyed Mohammad Hossein Tabâtabâ'i est l'un des plus remarquables penseurs contemporains du chiisme duodécimain. Il est notamment connu pour ses travaux sur l'herméneutique sacrée ou l'interprétation du Coran, l'histoire de l'islam, la philosophie, la pensée politique et même les mathématiques. Orphelin à dix ans, il fit ses premières études sous la tutelle de son oncle paternel dans sa ville natale. Il écrit à propos de cette période: *«Au début, lorsque je m'occupais de conjugaison et de syntaxe, les études ne me tentaient guère et je ne comprenais pas tout ce que j'apprenais, ceci pendant quatre ans. Puis, soudain, Dieu m'a donné un amour pour le savoir, de sorte que depuis ce jour-là jusqu'à la fin de mes études qui durèrent dix-sept ans, je n'ai jamais trouvé l'acquisition de la connaissance fatigante ou décevante et j'ai oublié la beauté et la laideur de ce monde. Ma nourriture et mes conditions de vie étaient au plus bas. Il m'arrivait souvent, surtout au printemps et à l'automne, que je veille jusqu'à l'aube en étudiant la leçon du lendemain, et s'il y avait un problème à résoudre, je le résolvais même si je devais m'y épuiser. Le lendemain, quand je me présentais au professeur, tout était déjà clair. Je n'avais plus besoin de le questionner à propos d'un point quelconque.»*

Allâmeh Tabâtabâ'i partit pour la ville de Najaf en 1925 afin de faire ses études supérieures dans ce qui était à l'époque l'un des centres mondial des sciences islamiques. Accompagné de sa femme et de son enfant nouveau-né, Mohammad, il y loua une chambre. L'ambiance étrangère, la chaleur torride de l'Irak et la précarité économique rendirent vite la vie difficilement supportable pour la famille. La chambre était minuscule et l'eau potable manquait. Le petit Mohammad tomba malade et décéda peu après. Ils eurent peu après un autre enfant qui décéda lui aussi. Le troisième enfant connu le triste destin des deux précédents. Un jour, l'Ayatollah Seyyed Ali Qâzi, grand maître et gnostique de l'époque, entra et leur annonça que cette fois, Dieu leur donnerait un fils qui vivrait longtemps et qu'il fallait prénommer "Abd al-Bâghi" – ce qui signifie littéralement "le serviteur de Celui qui vivra à jamais". La prédiction de ce grand mystique se confirma.

Accompagné de sa femme et de son frère, Allâmeh Tabâtabâ'i séjourna à Najaf pendant dix ans. Il réussit à rédiger de nombreux ouvrages sur la philosophie et l'histoire de l'islam. A la fin de cette période, il connut cependant des difficultés financières, et fut obligé de revenir à Tabriz, sa ville natale où il fut contraint pendant près d'une décennie de se consacrer aux travaux agricoles. En 1946, il décida de partir pour la ville sainte de Qom, qui compte de nombreuses écoles prestigieuses de recherches islamiques. Abd al-Bâqi, son fils, écrit à ce sujet: *"Nous avons loué une petit chambre divisée en deux par un rideau dans la maison d'un religieux. Mon père s'appelait Qâzi au début de son entrée à Qom, mais comme il était de la descendance des Sayyed Tabâtabâ'i – les gens faisant partie de la descendance de Ali, le gendre du prophète Mohammad, de sa fille Fatima à la fois du côté paternel et maternel -, il préféra être appelé Tabâtabâ'i. Il avait un tout petit turban de coton noir, un long vêtement de religieux déboutonné et, souvent moins vêtu qu'un homme ordinaire, fréquentait les ruelles de Qom."*

Ghamarasâdât, sa femme, était issue d'une famille très croyante et a joué un rôle effectif dans la formation scientifique et la perfection morale de son mari. Allâmeh disait ainsi de sa femme que c'était elle qui lui avait parmi d'atteindre le rang qu'il occupait, et que la moitié de tout ce qu'il avait écrit lui appartenait.

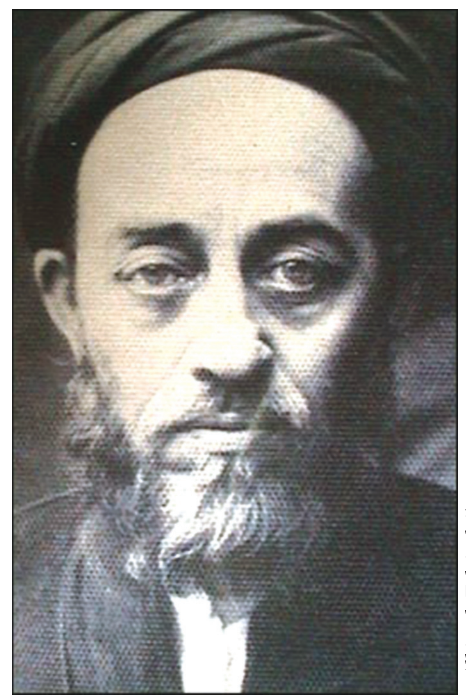
Longtemps après sa mort, il se rendit chaque jour sur sa tombe et pleura. Cet amour partagé avait suscité à l'époque un grand étonnement chez toutes ses connaissances.

Allamêh raconte en ces termes sont arrivée à Qom: *«Lorsque je suis arrivé à Qom, j'ai étudié les besoins de la société musulmane et j'en ai conclu qu'il lui manquait un commentaire du Coran pour mieux faire comprendre les enseignements de l'islam. D'autre part, le scepticisme avait été répandu – notamment avec la pensée marxiste à l'époque et le parti Tudeh. Le recours à la philosophie et à la logique afin de défendre la position de l'islam me paraissait être une nécessité urgente.»* Il se mit alors dès 1946 à donner un cours consacré au commentaire du Coran qui dura 17 ans et aboutit à la parution de son œuvre colossale intitulée *Tafsir Al-Mizân* contenant un commentaire élaboré de l'ensemble du Coran.

Aperçu sur son travail scientifique

Allâmeh Tabâtabâ'i est un auteur prolifique, ayant publié de nombreux ouvrages dans le domaine de la métaphysique, du chiisme, du droit musulman, de la sociologie… Parmi ses ouvrages les plus connus, nous pouvons citer *Bidayât al-Hikma* (Le commencement de la philosophie), ouvrage de philosophie élémentaire destiné aux étudiants de logique et de philosophie et le *Nihâyat al-Hikma* (La fin de la philosophie), manuel de philosophie d'un niveau plus élevé que le précédent, ou encore *Osoul-e Falsafeh va ravesh-e reâlism* (Les principes de la philosophie et la méthode du réalisme), où il réfute notamment le matérialisme dialectique en plein essor dans l'Iran de l'époque, *Shi'eh dar eslâm* (Le chiisme dans l'islam), qui détaille les croyances et les bases du chiisme et a été traduit en de nombreuses langues, *Ravâbet-e ejtemâ'i dar elsâm* (Les relations sociales en islam), ou encore son magistral commentaire du Coran, *Al-Mizân*. Il a également écrit des commentaires sur certains points des *Asfâr* de Mollâ Sadrâ. Il manifestait une volonté constante de

«Lorsque je suis arrivé à Qom, j'ai étudié les besoins de la société musulmane et j'en ai conclu qu'il lui manquait un commentaire du Coran pour mieux faire comprendre les enseignements de l'islam. D'autre part, le scepticisme avait été répandu – notamment avec la pensée marxiste à l'époque et le parti Tudeh. Le recours à la philosophie et à la logique afin de défendre la position de l'islam me paraissait être une nécessité urgente.»


Allâmeh Tabâtabâ'i



Allâmeh Tabâtabâ'i

se tenir au courant des dernières théories philosophiques en Occident afin d'y répondre et de les critiquer à l'aide des concepts de la philosophie islamique.

Allâmeh a eu un rôle essentiel dans la revivification de la philosophie islamique, et a contribué à révéler certaines de ses potentialités en la confrontant aux systèmes philosophiques de l'Occident, notamment aux théories philosophiques ou épistémologiques de Marx, Descartes, Bergson...

Selon Allâmeh Tabâtabâ'i, l'homme se définit par deux particularités: une capacité de connaître les objets et son pouvoir de les transformer; les deux devant conduire l'homme à sa propre perfection. Cette perfection est aussi subordonnée à son activité sociale. Tout savoir devrait donc être au service d'une même quête de vérité. Allâmeh a eu un rôle essentiel dans la revivification de la philosophie islamique, et a contribué à révéler certaines de ses potentialités en la confrontant aux systèmes philosophiques de l'Occident, notamment aux théories philosophiques ou épistémologiques de Marx, Descartes, Bergson...

Personnalité et fin de sa vie

Allâmeh Tabâtabâ'i était non seulement connu pour ses travaux et comme grande figure intellectuelle de son temps, mais aussi pour sa personnalité hors du commun et sa quête mystique qu'il poursuivait en toute discrétion, mais qui n'en orientait pas moins toute son existence. Il évitait toute prétention, il était très modeste et d'une grandeur imposante malgré l'extrême simplicité de son apparence. Lorsqu'on lui posait un problème, il répondait tout d'abord "je ne sais pas" (*nemidânam*), puis, après quelques instants et avec beaucoup d'humilité, il ajoutait: "la réponse est peut être…" et répondait parfaitement et de façon très précise à la question qu'on lui avait posée. Ses proches et élèves rapportent qu'il n'élevait jamais la voix, ne médisait personne, ne coupait jamais la parole et écoutait toujours attentivement. Il ne rejetait jamais une question, quelle qu'elle soit. Loin d'être autoritaire dans les relations avec ses étudiants, il refusait même qu'on l'appelle "professeur" et disait: "Je n'aime pas cette appellation, on s'est rassemblé ici pour apprendre quelque chose tous ensemble, en coopération". Il était un gnostique par excellence et cherchait à satisfaire son Créateur en toutes circonstances. Après une longue vie de recherches infatigables, Allâmeh Tabâtabâ'i mourut le 15 novembre 1981 à Qom. Il est enterré au sein du sanctuaire de Hazrat-e Ma'soumeh dans cette même ville. ■

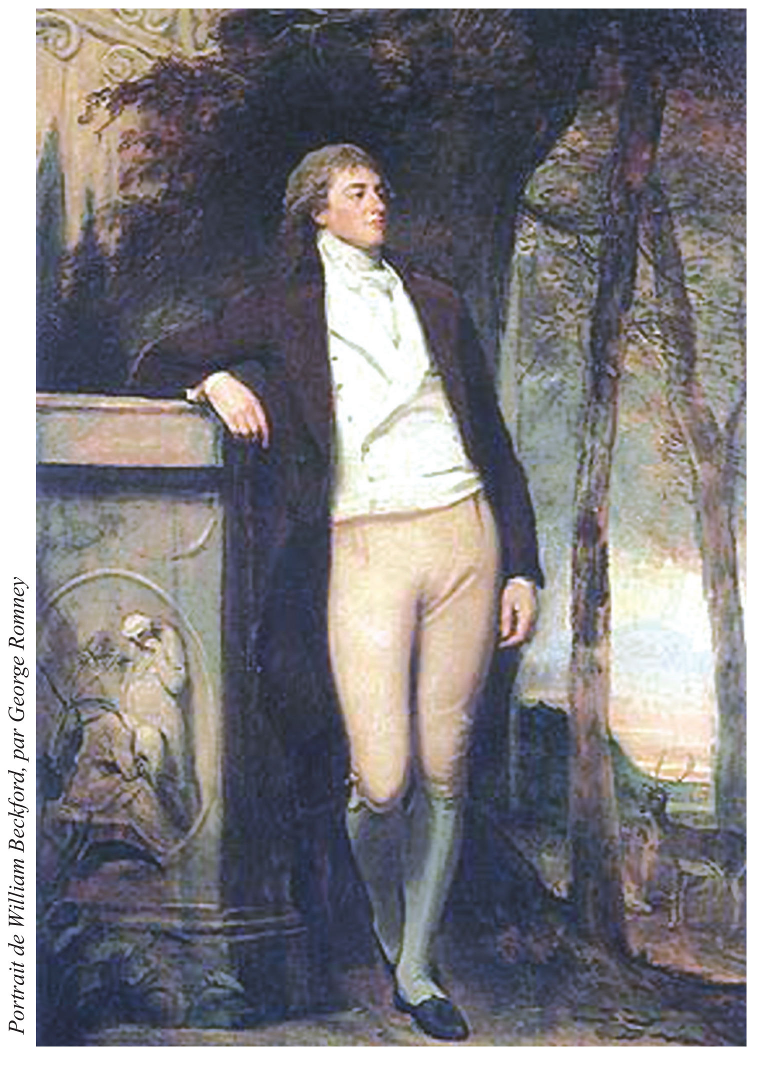
La beauté exotique de l'Iran chez William Beckford (1759-1844)

Majid Yousefi Behzadi
Université d'Ispahan

Le goût de l'exotisme s'inscrit dans l'histoire littéraire comme un idéal désirable qui permet la découverte de contrées lointaines. D'une manière générale, l'exotisme littéraire se caractérise par l'apparition de l'étranger dans une œuvre. Mais pour Jean-Marc Moura, la notion d'exotisme a un sens profond et délicat. Selon lui, «l'exotisme» est de réaliser l'identification de l'objet de la quête et des lieux. L'espace étranger (tant topologique que social) devient «l'objet même de la recherche».[1] Dans cette perspective, l'exotisme est une «rêverie» qui s'attache à un espace lointain et se réalise dans une «écriture». Cette démarche s'ouvre sur un autre monde, un autre espace: la description exotique réduit la distance par le regard commun en traditions, en mœurs, et en culture. Après l'apparition de la *Bibliothèque Orientale de d'Herbelot* (1625-1695) les relations socioculturelles devinrent réciproques. Cette évolution interculturelle se développa sous l'influence du conte oriental *Vathek* (paru en 1786-87) qui eut un immense succès en France et en Angleterre, (son auteur dit que ce conte lui a coûté trois jours et deux nuits d'un travail ininterrompu.) Beckford, l'auteur de *Vathek,* avait une connaissance assez large de la philosophie et des anciennes religions de l'Iran. Il avait sûrement lu Chardin, d'Herbelot et d'autres auteurs qui ont traité de ce pays. Dans la *Bibliothèque Orientale,* on peut même voir des mots coraniques. Nous pouvons donner l'exemple de mots découvrant la science de Beckford: la Simorgue (ou Simorgh, oiseau fabuleux de la montagne mythique du Qâf), la forteresse d'Ahermam, la galerie (ou les souterrains d'Argenk) et les Divs. Il cite également Eblis (ou "Iblis", l'un des nom de Satan dans le Coran) l'ange rebelle, qui figure également dans le Coran. D'Herbelot lui a consacré non seulement l'article "Eblis", mais aussi une grande partie de l'article "Div" ou "Dive". Citons encore les deux anges examinateurs Monker et Nakir.

Par ailleurs, André Parreaux souligne dans ses études sur William Beckford qu'il est difficile de dire si Beckford a trouvé ces mots directement dans le Coran ou s'il les a découverts dans la *Bibliothèque Orientale*. L'importance et la nouveauté de ce type de recherches orientalistes est remarquable chez d'Herbelot. C'est grâce à lui que la plupart des auteurs du XVIIe siècle se sont passionnés pour l'Orient et la Perse. Et c'est auprès d'Herbelot que Beckford a pu trouver l'abondante documentation qui lui a permis la création des personnages de *Vathek.* Presque tous les personnages de ce récit sont Iraniens: Nouronihar, Gulchenrouz, Simorg, la ville d'Istakhar[2] et le fleuve de Rocnabad. On peut considérer *Vathek,* né du désir de la douceur et du raffinement d'un ailleurs plus beau et plus étonnant que le réel, comme inspiré des contes et légendes iraniennes, mais aussi comme inspirateur de Voltaire et de Montesquieu. A la différence des contes orientaux de Voltaire, *Vathek* ne se présente pas comme une satire à la mode française correspondant à une critique sociale intérieure. Cela dit, ce fut une œuvre de référence pour les philosophes français et leur permit d'emprunter un thème précis dans l'espace et dans le temps. Malgré tout, le conte oriental ne survécut guère en France et devint en Angleterre moyen de leçon morale. Pour Parreaux: «*(…) du plan politique national, la satire a été portée par le génie de Beckford sur un plan humain intérêt universel*»[3]

Nous constatons que, tout au long du XVIIIe siècle,


Portrait de William Beckford, par George Romney

depuis *Les lettres Persanes* jusqu'à *la Princesse Babylone,* la bourgeoisie française utilisa le conte oriental pour critiquer le régime politique et social existant. La littérature française doit à Voltaire et à Montesquieu, qui y avaient vu de la sagesse et de la tolérance, le mérite d'avoir étudié l'Iran. Ces derniers s'étaient engagés dans une quête de réalité exotique qui ne pouvait exister qu'en Orient et notamment en Iran. Voltaire souligne dans son *Essai sur les mœurs* que l'Iran est l'un des rares pays où la religion conduit le peuple à apprendre la «morale».

Son engagement favorable à l'égard de telle ou telle cause le conduit à s'inspirer de plus en plus de l'Iran en rédigeant plusieurs romans, entre autres *Zadig*, *Candide* et *La Princesse Babylone.* Quant à Montesquieu, il dépeint dans *Les lettres Persanes,* un peuple iranien à la tolérance profonde et sincère et lui donne une place de choix dans la littérature française exotique. L'Iran devint ainsi le lieu idéal des littérateurs, un lieu de croisement des cultures mondiales, un lieu où l'on pouvait rencontrer l'Autre. D'autre part, avec son roman exotique, Montesquieu dépeignit non seulement la tolérance iranienne, mais fit connaître la société de son époque en ayant recours à la satire. C'est probablement la longue histoire culturelle iranienne qui provoqua la vague d'orientalisme dans un Occident en pleine mutation culturelle et politique et imposa l'exotisme en tant que propulseur du mouvement littéraire en Europe.

La plupart des noms iraniens cités dans *Vathek* ont été puisés par Beckford dans la *Bibliothèque Orientale de d'Herbelot*. Et c'est cette référence qui est à l'origine de la parenté d'esprit qui s'est formée autour des sources qui inspirèrent les auteurs des récits exotiques.

Il faut préciser que de nombreuses sources ont été citées comme étant inspiratrices de *Vathek,* ce qui n'empêche pas ce livre d'être avant tout un conte oriental, composé sur le même modèle que les contes orientaux de Voltaire (Zadig, Candide, etc.). Un historien littéraire affirma en 1929 que l'ouvrage *Abdalla* était probablement la source principale de *Vathek.* Avant lui, en 1858, le biographe Cyrus Reddinge avait déjà avancé cette hypothèse. D'autres sources secondaires ont été citées, dont les plus importantes sont les *Mille et une nuits* et la *Bibliothèque de d'Herbelot.* Et parmi

les nombreuses imitations des contes arabes qui parurent en France au cours du VXIIIe siècle, il en est un dont on ne peut nier qu'il fournit à *Vathek* l'un de ses épisodes: c'est l'ouvrage *Les sultanes de Guzarate ou les songes des hommes éveillés,* conte mogol de Thomas Gueullette, publié en 1732. L'épisode qui a inspiré Beckford est «L'histoire d'Aboul-Assam», qui se rend à Persépolis afin d'y voir le temple élevé par Salomon, les tombes souterraines et les trésors qui y sont, dit-on, enfermés. Dans ce récit, la description de la longue avenue de marbre noir, si finement poli qu'il ressemble à un miroir que traverse Aboul-Assam et qui fait penser à la terrasse d'Istakar, avait sa source dans les relations du voyage de Chardin que Beckford, tout comme Gueullette, connaissait fort bien.

Et grâce aux analogies entre ces textes, nous pouvons aussi voir comment l'héritage de Chardin fut transmis, l'image des lieux et des esprits qu'il visita, ses relations humaines avec l'histoire, et l'on peut voir aussi comment ses successeurs ont complété les données qu'il avait acquises.

Le positionnement et le choix des lieux exotiques dans l'histoire littéraire dépendent du domaine fantastique dans lequel l'auteur déploie son imagination au travers de ses personnages. Dans *Vathek,* Eblis qui est le calife Vente lui-même, demeure dans le palais souterrain, créant deux univers différents; celui du réel et celui de l'irréel. Beckford savait que l'univers réel seul ne saurait satisfaire les exigences humaines. Il lui fallait un second univers capable de refléter le pouvoir surnaturel sur terre. Si *Vathek s*e montre tantôt vertueux tantôt coupable, il ne reste qu'à dire qu'Eblis (Ange rebelle envoyé par Dieu sur terre pour duper l'Homme) est omniprésent au moment où le péché vient dominer l'homme. La notion d'Eblis chez Beckford est profonde et fondamentale, elle est une «Raison» qui permet à toutes les créatures de connaître le motif de leur existence.

> La plupart des noms iraniens cités dans *Vathek* ont été puisés par Beckford dans la *Bibliothèque Orientale de d'Herbelot*. Et c'est cette référence qui est à l'origine de la parenté d'esprit qui s'est formée autour des sources qui inspirèrent les auteurs des récits exotiques.

Cependant l'esprit diabolique de *Vathek* explore la continuité des tréfonds de la philosophie humaine, à savoir la distinction entre le «Mal» et le «Bien». Telle image terrifiante de la forteresse d'Eblis devient un lieu de solitude, de rencontre avec l'existence dont l'accès sera un mystère. Il montre aussi que l'Iran religieux sera toujours à la recherche des lois surnaturelles créées par Dieu. ■

---

1. Jean-Marc Moura, *Lire l'Exotisme*, Dunod, Paris, 1992. P.4
2. L'une des villes d'Iran, au sud de Téhéran. Elle fait partie de la province d'Esfahan, et a été plusieurs siècles durant la capitale de l'Iran.
3. André Parreaux, *Étude de la création littéraire, William Beckford, auteur de* Vathek, Paris, Nizet, 1960. P. 326.

Bibliographie:

- Chardin. J. *Voyage de Paris à Ispahan*, La découverte, Paris, 1983.
- Montesquieu. Charles, *Les Lettres Persanes*, Hachette, Paris, 1952.
- Voltaire. F, *Œuvres complètes*, Imprimerie, J. Voisvenel, Paris, 1867

Une exposition de peinture à Téhéran ayant pour thème «la résistance»

Djamileh Zia

A l'occasion du trentième anniversaire de l'invasion de l'Iran par l'armée irakienne, le Musée d'art contemporain de la Palestine de Téhéran expose du 22 septembre au 6 novembre 2010 une quarantaine de tableaux ayant pour thème «la résistance». Ces œuvres ont été créées lors d'un atelier de trois jours organisé en 2007. Elles témoignent du sens qu'a le mot «résistance» pour les participants à cet atelier.

Le Musée d'art contemporain de la Palestine a été inauguré au cours de l'été 2006. Comme nous l'explique Mahboubeh Palangi, directrice du musée, «*actuellement, la Palestine est le symbole de la résistance dans le monde, et notre objectif dans ce musée est de montrer la résistance du peuple palestinien face à la violence, à l'injustice et à l'oppression qu'il subit au quotidien*». C'est cela qui motiva les responsables du musée à organiser, en septembre 2007, un atelier de trois jours ayant pour thème «la résistance». Quatre-vingt treize peintres, célèbres pour certains et encore étudiants pour d'autres, y travaillèrent côte à côte. Plus d'une centaine de tableaux fut créée et fait actuellement partie du fond du musée. Cet atelier, eut lieu un an après la guerre des 33 jours d'Israël contre le Liban. «*De plus, pour les Iraniens, le mois de septembre évoque le* Vendredi noir *(le 8 septembre 1978) qui fut un tournant dans les mouvements de protestation contre le régime du Shah, et surtout, l'invasion de l'Iran par l'armée irakienne le 22 septembre 1980*», précise Mme Palangi.

Tableau de Naser Palangi

Cette guerre entre l'Irak et l'Iran est appelée "la Défense Sacrée" (*Defâ'-e moghaddas*) en Iran. Elle dura huit ans, fit des centaines de milliers de morts et de blessés, transforma les provinces du sud-ouest de l'Iran en champs de ruines où l'on continue encore aujourd'hui à y déterrer des mines antipersonnel, et détruisit l'économie du pays. Les Iraniens combattirent et réussirent à repousser l'armée irakienne. Ceux qui ne participèrent pas directement aux combats durent faire face aux conséquences destructrices de la guerre, tant au niveau matériel qu'au niveau psychique. On peut donc deviner que le thème de la résistance eut un écho en chacun des artistes qui participèrent à cet atelier, des plus âgés, qui avaient vécu la guerre de huit ans entre l'Iran et l'Irak, aux plus jeunes, qui n'étaient pas nés à cette époque ou n'en avaient que de vagues souvenirs d'enfance. «*Cet atelier fut l'occasion, pour la jeune génération, de côtoyer les*



Tableau de Mohammad-Ali Taraghijah



Tableau de Habib Tohidi

peintres iraniens de renom, d'apprendre d'eux en les regardant peindre et en leur demandant des conseils. De plus, il fut une occasion pour que de jeunes iraniens – qui ont généralement peu de connaissances sur la guerre dans laquelle l'Iran fut plongé entre 1980 et 1988 - perçoivent mieux l'atmosphère qui régnait en Iran au cours des années de guerre», ajoute Mme Palangi.

Des points de vue multiples à propos du sens du mot «résistance»

Un certain nombre des participants à l'atelier de 2007 sont connus pour les peintures qu'ils avaient réalisées dans le passé, dont le thème était la guerre entre l'Iran et l'Irak. Leurs tableaux dans cette exposition en garde des traces. M. Emrani, responsable des expositions du musée, énumère les éléments picturaux des tableaux exposés qui évoquent les peintures des années de guerre. «*Le cyprès, indépendamment de son sens symbolique dans la culture de l'Iran Antique*[1]*, est devenu au cours des huit ans de guerre en Iran le symbole de la résistance et du don de soi. Le bandeau dessiné autour du front des personnages évoque celui des volontaires qui partaient au combat. Dans certains tableaux, les martyrs de guerre sont directement représentés. Dans d'autres tableaux, plus abstraits, les couleurs rouges et vertes sont évocatrices de la guerre de huit ans en Iran: le rouge, couleur du sang, est symbole du martyre, du don de soi; le vert est à la fois symbole de l'islam et de l'espoir. Le triangle a également été*



Tableau de Hossein Esmaeli

un symbole de la persévérance dans les tableaux peints au cours de la Défense Sacrée», nous explique-t-il. On peut donc penser que pour ce groupe d'artistes, la résistance est plutôt synonyme de combat, et évoque la guerre que subirent les Iraniens à partir du 22 septembre 1980. La peinture de Mohammad-Ali Taraghijah est une scène de combat elle aussi, mais elle évoque les histoires épiques du *Shâhnâmeh*[2] et les scènes de *ta'zieh*[3]. Pourtant, il n'y a pas de représentations de combats dans la plupart des tableaux exposés. Quelques artistes ont représenté les destructions de la guerre: Habib Tohidi a peint des corps humains courbés, tordus; plusieurs peintres ont représenté des bâtiments effondrés. Cependant, il existe au moins un élément évoquant l'espoir dans la plupart de ces tableaux: Hossein Esmaeli a peint un arbre au premier plan, alors que les bâtiments en ruines sont au loin; dans le tableau d'Azadeh Sherkat, un homme est au-dessous du niveau de la terre et la tient avec ses bras, comme s'il tentait de l'empêcher de s'écrouler. Pour ces artistes, résister serait donc continuer à espérer. Certains artistes ont même peint des éléments évoquant la paix, tels une branche



Tableau d'Azadeh Sherkat



Tableau de Karim Eskandari



Tableau de Hasan Razmkhah

d'olivier ou une colombe. Des scènes de la vie de tous les jours sont également représentées: par exemple, une femme (dont les vêtements ressemblent à ceux des femmes palestiniennes) étend son linge au balcon, comme pour signifier que dans les circonstances de guerre, poursuivre sa vie quotidienne est aussi un acte de résistance.

L'attitude des corps humains représentés est significative. Les personnes figurées dans plusieurs tableaux ont les bras croisés, comme si elles tentaient de se soutenir, de s'empêcher de s'écrouler. Dans le tableau d'Elham Rafiei, une femme au regard calme et déterminé regarde au loin, les bras croisés; tente-t-elle de résister contre le froid, comme les moineaux assis sur la neige derrière elle? Un arbre pousse devant elle, comme pour annoncer l'arrivée prochaine du printemps, et donner ce message que résister, c'est garder l'espoir. Dans le tableau de Hasan Razmkhah, une femme tient dans ses bras un nouveau-né, symbole de la vie qui continue, et donc de l'espoir là-aussi. Nasrin Gharehdaghi a peint elle aussi une femme tenant son buste avec ses bras, et regardant au loin; sur son tchador, quelques fleurs ont perdu leurs couleurs, mais d'autres fleurs restent bien visibles. Ce tableau est rempli de douceur et de sérénité, et ne comporte aucun élément évoquant la violence. On peut penser que pour cette artiste, résister, c'est en fin de compte résister à la guerre, destructrice autant pour les autres que pour soi. ■



Tableau de Nasrin Gharehdaghi

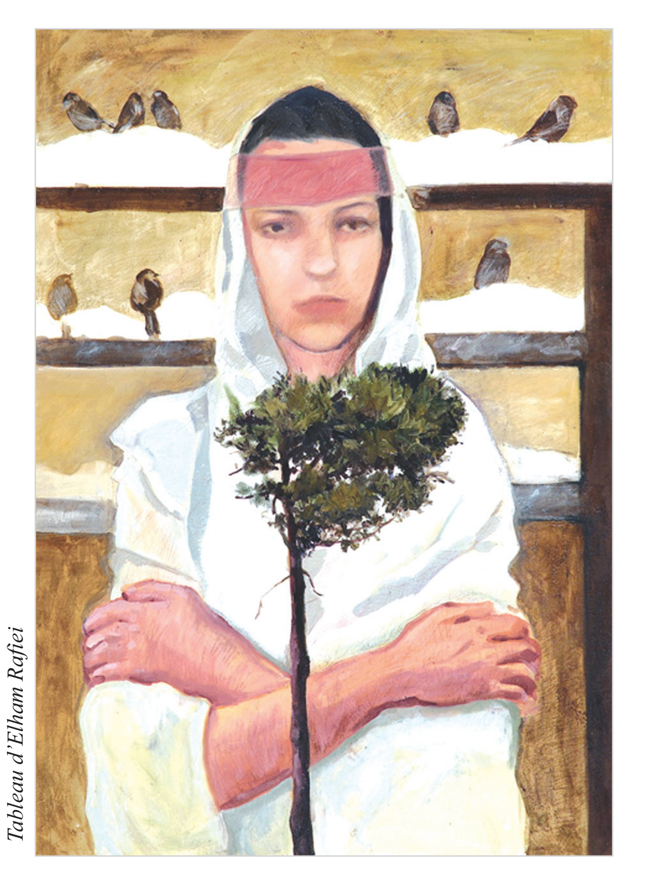


Tableau d'Elham Rafiei

---

1. Dans les mythes de l'Iran Antique, le cyprès est le seul arbre qui sait que le Dieu Mehr (ou Mithra) est né au cours de la nuit la plus longue de l'année. Le cyprès garde donc l'espoir et reste vert, parce qu'il *sait* que le printemps viendra, alors que les autres arbres, qui ne croient pas à l'arrivée du printemps, succombent au désespoir, et leurs feuilles jaunissent et tombent.
2. Poème épique composé par Ferdowsi, au Xe siècle; traduit en français sous le titre «Livre des Rois».
3. Dans les *ta'zieh*, pièces de théâtre qui mettent en scène les évènements concernant le martyre de l'Imam Hossein (troisième Imam des chiites) à Karbala, le groupe des fidèles à l'Imam Hossein est reconnaissable par le port de drapeaux ou de vêtements verts, et les ennemis de l'Imam portent des drapeaux ou des vêtements rouges.

Le musée national des Indiens d'Amérique de New-York

(The Smithsonian's National Museum of the American Indian in New York; the George Heye Center)

Jean-Pierre Brigaudiot



Protection pour la tête des chevaux, indiens siksika, env. 1845.

Ce musée exclusivement consacré aux Amérindiens est d'une immense richesse quant à ses collections et donc quant à son contenu historique comme contemporain, archéologique ou ethnologique; ce contenu étant fait d'objets usuels et rituels, d'œuvres d'art, de documents textuels et iconiques, photographiques, filmiques, sonores, graphiques et picturaux. La période couverte va de la préhistoire, c'est-à-dire depuis il y a 12 000 ans, jusqu'à nos jours et retrace par conséquent la vie avant la colonisation, avant l'arrivée de Christophe Colomb et depuis la colonisation. L'aire géographique couvre les deux Amériques, celle du Nord, depuis l'Antarctique et celle du Sud qui inclut le Chili et l'Argentine en passant évidemment par l'Amérique centrale et le Mexique.

Lorsque j'ai visité pour la première fois ce musée il y a presque deux décennies, il était situé *uptown*, et je me souviens que ce jour-là j'étais presque le seul visiteur. Ce fut pour moi une réelle découverte quant à ce que furent les Amériques avant l'arrivée des Européens. Mon imaginaire d'enfant et mes représentations avaient été forgés par le western et par la bande dessinée (dans lesquels les Indiens étaient de méchants guerriers belliqueux) mais aussi par l'absence d'étude même sommaire des peuples amérindiens durant ma scolarité. Certes, j'avais été intéressé un peu plus tard par les civilisations inca et aztèque, mais je n'en avais guère retenu que des formes architecturales et des objets rituels ou usuels, ceux que présentent les grands musées, sans guère me poser de question sur le mode de vie des peuples en question. Cette visite me fit découvrir que le territoire des Amériques avait été habité depuis la préhistoire; je me souviens d'une maquette reconstituant la vie dans Manhattan il y a environ 10 000 ans et de tous ces objets retraçant une continuité et une similitude à la fois historiques et formelles; cette continuité et cette similitude étant tout simplement celles de l'humanité et des peuples à travers les âges et les territoires, de l'Afrique en passant par l'Europe, le Moyen Orient et l'Asie. Dans

ce musée, il y avait un énorme corpus photographique démarrant vers 1860, une entreprise ethnographique et documentaire témoignant avec une indéniable crudité de l'extermination des Amérindiens, non pas en direct, sous l'œil des photographes, mais de biais, implicitement, à travers ces images de l'extrême pauvreté, de la déchéance et du déracinement, de la christianisation et de l'américanisation forcées qui ont précédé la création des réserves dans lesquelles ont été parquées avec quelques modestes droits les différentes tribus. Durant cette seconde moitié du XIXe siècle et au début du XXe siècle, la photo nécessitait un temps de pose et comportait une mise en scène; le plus souvent, elle montrait un aspect relativement positif et acceptable de la vie des personnes dont l'image était saisie; et pourtant ce corpus photographique reste le témoignage implicite d'un génocide, même lorsque les chefs sioux, iroquois ou autres paradent superbement costumés, altiers et fiers sur leurs splendides chevaux.

La photographie, si large soit la période qu'elle couvre, renvoie à se demander ce qu'il en fut des témoignages visuels antérieurs à 1860. Le musée, comme un certain nombre de musées des Amériques ou d'Europe, possède une documentation graphique et picturale où apparaissent les Amérindiens décrits et représentés par des explorateurs ou des évangélisateurs puis par des colons curieux de différences et enfin par les prédécesseurs des ethnologues. Ce corpus documentaire est extrêmement intéressant car il témoigne à la fois de la curiosité et de l'aveuglement des auteurs de ces représentations, je veux dire que ces auteurs ne voient que ce qu'ils peuvent voir étant donné leur appartenance à une société et donc à un mode de perception et de représentation du visible.



▲ *Sac tipi fait de piquants de porc-épic et de crin de cheval, indiens tsitistas/so'taeo'o (cheyenne), Montana, env. 1880.*

Le Musée des Indiens d'Amérique se situe désormais, depuis son ouverture à cet emplacement, en 1994, *downtown*, dans l'ancienne Maison des Douanes, un bâtiment plus pompeux que grandiose, de type vaguement néo-classique ou autrement dit «Beaux-Arts». Tel qu'il se présente aujourd'hui, ce musée a opéré des choix quant à sa politique d'exposition. Sans doute la richesse de la collection ne permet d'en montrer simultanément que quelques bribes et

Dans ce musée il y avait un énorme corpus photographique démarrant vers 1860, une entreprise ethnographique et documentaire témoignant avec une indéniable crudité de l'extermination des Amérindiens, non pas en direct, sous l'œil des photographes, mais de biais, implicitement, à travers ces images de l'extrême pauvreté, de la déchéance et du déracinement, de la christianisation et de l'américanisation forcées qui ont précédé le création des réserves dans lesquelles ont été parquées avec quelques modestes droits les différentes tribus.

d'autre part, le musée d'aujourd'hui fonctionne différemment, davantage à l'écoute de publics divers et non spécialistes. Ainsi, ce musée des Indiens d'Amérique organise des expositions thématiques successives très pédagogiques conçues à partir de tel ou tel contenu puisé dans les collections. Le parti pris pédagogique est très perceptible et parmi les publics visés se trouve très évidemment le public scolaire qui ainsi découvre certains aspects de la collection du musée et du mode de vie des Amérindiens d'autrefois souvent présentés par des Amérindiens d'aujourd'hui. Cette présence pugnace des Amérindiens dépasse d'ailleurs largement le cadre de ce musée puisqu'on la rencontre de différentes manières ici et là dans le domaine de la culture contemporaine et plus précisément dans le monde de l'art contemporain où ils sont autant peintres que sculpteurs, photographes, performeurs, cinéastes, poètes et écrivains ou chanteurs et conteurs des temps passés. Peut être que cette présence est en partie due depuis plusieurs décennies à la politique américaine à l'égard des minorités ethniques ou autres auxquelles une place est légalement réservée tant par exemple dans les administrations que dans le monde de l'art.

L'une des expositions thématiques présentée en ce mois d'octobre par le Musée des Indiens d'Amérique s'intitulait «A Song for the Horse Nation» et témoignait de la très forte relation des Amérindiens avec le cheval, ceci à travers des objets, costumes, chants ou photos et films. On est séduit par la somptuosité des costumes (ceux des hommes et ceux des chevaux) et des motifs ornementaux apposés sur le moindre objet usuel. Dans la filmographie du western, le cheval semble depuis toujours indissociable des peuples amérindiens; c'est que le western ne couvre guère que le XIXe et le début du XXe siècle alors que le cheval, s'il est originaire d'Amérique, peut-être depuis un million d'années, en avait disparu avant la colonisation qui le réintroduisit peu à peu. Les textes témoignant de la colonisation par les Espagnols rapportent d'ailleurs l'effroi des autochtones face à l'intrusion des cavaliers cuirassés et chevauchant cet énorme animal inconnu. Après que le cheval se soit répandu à nouveau à travers les Amériques, la vie des peuples autochtones changea vraiment, tant dans la quotidienneté ordinaire que lors des

> Après que le cheval se soit répandu à nouveau à travers les Amériques, la vie des peuples autochtones changea vraiment, tant dans la quotidienneté ordinaire que lors des luttes engagées contre les colonisateurs ou dans les luttes intertribales. La chasse au bison, par exemple, devint beaucoup plus aisée et cela contribua au développement du commerce des peaux et fourrures avec les colons.

▲ *Tissu ceint autour de poitrine fait de laine, de perles et de fils de coton, indiens sarsi, Canada, env. 1910.*

luttes engagées contre les colonisateurs ou dans les luttes intertribales. La chasse au bison, par exemple, devint beaucoup plus aisée et cela contribua au développement du commerce des peaux et fourrures avec les colons. Excellents cavaliers, les Amérindiens, très rapides et mobiles, purent également mener la vie dure aux troupes américaines. L'exposition «A Song for the Horse nation», presque évidemment, traverse plusieurs siècles jusqu'aux manifestations équestres et peut être un peu trop folkloriques que perpétuent certains Amérindiens d'aujourd'hui. Et là se pose une question sur ce que sont et peuvent être les Amérindiens dans la société des Amériques contemporaines. Il me semble que le côté folklorique développé dans les réserves nord-américaines, avec la vente d'objets souvenirs de pacotille reproduits à l'infini et destinés au tourisme, avec les danses et rituels destinés uniquement à des visiteurs consommateurs, tout cela existe certes, mais les récentes décennies ont vu, je crois, un certain nombre d'Amérindiens œuvrer de plain pied dans la société contemporaine, en tant qu'Amérindiens **et** Américains, tant dans le domaine culturel que dans l'économie, ceci visiblement sans crainte d'aliénation ni de dissolution de leur identité. Au fil du temps les rapports sociaux se modifient au profit de davantage de tolérance à l'égard des différences. D'autre part, il y a un intérêt pour le public à rencontrer le folklore, même si l'authenticité de ce dont il parle est quelque peu de type Disneyland; je n'oublie pas que l'une des déterminations forte de l'œuvre de Jackson Pollock, l'un des principaux artistes de l'expressionnisme abstrait américain, fut sa rencontre avec les *peintures de sable* effectuées in situ par un chaman navajo, œuvre rituelle et éphémère où ce dernier trace au sol des figures géométriques avec des poudres de pigments qu'il laisse écouler de ses mains… Pollock n'a certes assisté qu'à une cérémonie pour touristes effectuée dans une réserve créée par le gouvernement américain. Ayant vu l'une de ces peintures de sable réalisée au Parc de la Villette à Paris, dans le contexte de l'excellente exposition *Magiciens de la Terre*, il me semble que malgré le déplacement géographique et social et



◄ *Manteau à franges décoré de perles et de morceaux de coton, indiens lakota, env. 1890.*

Je n'oublie pas que l'une des déterminations forte de l'œuvre de Jackson Pollock, l'un des principaux artistes de l'expressionnisme abstrait américain, fut sa rencontre avec les *peintures de sable* effectuées in situ par un chaman navajo, œuvre rituelle et éphémère où ce dernier trace au sol des figures géométriques avec des poudres de pigments qu'il laisse écouler de ses mains...


Sac fait de laine, fils de coton et perles, indiens walla walla, env. 1915.▼

certes le phénomène d'acculturation, cette réalisation gardait une force expressive remarquable.

Le Musée des Indiens d'Amérique et son alter ego à Washington sont certainement d'une richesse inégalée quant à ce qu'ils permettent de découvrir des peuples amérindiens. Toutefois, de nombreux musées d'histoire possèdent plus modestement des collections intéressantes en ce domaine, plus ou moins riches ou plus ou moins liées à des aires géographiques; ainsi le musée Mc Cord à Montréal montre un certain nombre de pièces et documents concernant notamment les Inuits (à l'origine ils s'appelaient les Thuléens, et sont venus vers l'Antarctique canadien il y a un millier d'années) alors que le musée des Beaux-Arts de cette même ville expose en même temps que des pièces d'origine régionale, des pièces de l'aire mexicaine et de l'Amérique centrale. C'est dans ce dernier musée que j'ai pu voir avec intérêt deux toiles peintes par un irlandais d'origine, Paul Kane, faites en 1848 et mettant en scène des autochtones. Le Musée des Indiens d'Amérique de New York peut cependant laisser le visiteur sur sa faim en ce sens que, par exemple, lors de ma visite il y avait trois expositions présentées, celle que j'ai évoquée, une autre plutôt destinée à des groupes accompagnés, reçus par des médiateurs et qui comportait des danses et performances, et enfin une exposition de sculptures, objets et photos contemporains intitulée *HIDE*: *Skin as Material and Metaphor* à propos de laquelle je suis assez réservé quant à sa place en ce lieu retiré du contexte artistique contemporain new-yorkais même si, on le sait, les peaux ont fait totalement partie de la vie pratique, économique et symbolique de la plupart des peuples amérindiens

Ces expositions, quel que soit l'intérêt qu'elles suscitent, ne suffisent pas nécessairement à combler l'attente générée par l'annonce à laquelle on n'échappe pas lorsqu'on visite ce musée: celle de plus d'un million d'objets et documents de tous types dont la collection est constituée, plus de 320 000 photos, des enregistrements sur des rouleaux de cire, les 1200 groupes indigènes répertoriés et couvrant le territoire des deux Amériques, une documentation papier gigantesque… Autrement dit l'envie est là d'en voir et d'en savoir bien davantage sur ce monde des Amérindiens avant et depuis la colonisation.

Aux expositions temporaires s'ajoutent des cycles de conférences et des workshops, une offre filmique assez consistante et variée, et des spectacles de danses rituelles effectuées par des Amérindiens en costumes traditionnels.

L'entrée du musée est gratuite, ce qui est peut-être un signe quant à la posture actuelle de la société américaine à l'égard des Amérindiens et du sentiment de dette sinon de culpabilité à leur égard.■


▲ Jambières décorées avec des perles, des petits morceaux de métal et des fils de coton, tribus des plaines centrales (probablement Oto ou Kaw), env. 1900.

Entretien avec Gonzalo Lizardo, romancier, essayiste et chercheur mexicain

Farzâneh Pouzmazâheri

Gonzalo Lizardo est né au Mexique, à Fresnillo, Zacatecas, en 1965. Ecrivain, essayiste, artiste graphique et chercheur littéraire, il a publié un essai, *Polifoni(a)tonal* (1998), deux livres de contes (*Azul venéreo* en 1989 et *Malsania* en 1994) et trois romans intitulés *El libro de los cadáveres exquisitos* (1997), *Jaque perpetuo* (2005), *Corzón de mierda* (2007). Boursier du El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonds national pour la culture et les Arts) et membre du Sistema Nacional de Creadores de Arte (Système national des créateurs d'art), il a obtenu en 2005 son doctorat en Lettres de l'Université de Guadalajara. Il est actuellement professeur de philosophie et d'histoire des idées à l'Université autonome de Zacatecas au Mexique.


Gonzalo Lizardo

Photo: Farzâneh Pouzmazâheri

Farzâneh Pourmazâheri: Quel est le rôle de la littérature dans le monde de l'art? Comment a-t-elle influé les arts en général, les beaux-arts, le cinéma, etc.? Et vice versa?

Gonzalo Lizardo: La littérature occupe et a toujours occupé une place fondamentale dans l'art: elle se situe aux fondements de son essence. James Joyce disait que la poésie occupait une place privilégiée parmi les arts, car c'est elle qui utilise un matériau sensible plus subtil et séminal: le mot. Un peintre a besoin de couleurs et de canevas; un sculpteur, de pierre ou de bronze; un musicien, de son instrument... Le poète ne s'occupe même pas de papier ou d'encre, il se sert seulement des mots. D'autre part, si la littérature traite de la vie et que tous les arts font partie de la vie, il est inévitable qu'elle soit atteinte par eux: les méthodes de la peinture, du cinéma, de la musique - ainsi que les acquis de la philosophie, de l'histoire ou des sciences - peuvent s'appliquer à la création littéraire. On peut écrire comme on compose une symphonie, un film ou un traité de génétique.

F.P.: Quels écrivains et mouvements littéraires français vous ont inspiré? Pourquoi?

G.L.: Dans ma génération, trois tendances de lecture se distinguent: ceux qui préfèrent la littérature américaine (Amérique du Nord), la littérature russe, ou la française. Je me suis, pour ma part, intéressé à la littérature française. C'est la lecture d'Apollinaire et de Breton qui m'a poussé vers l'écriture; Flaubert et Valery m'ont fourni des outils et des stratégies lucides pour comprendre l'acte créatif; Michel Tournier me semble l'un des romanciers vivants les plus clairvoyants et incitants; Joris-Karl Huysmans l'un des plus oubliés par la critique… Ceci sans compter la génération d'Albert Camus, de Jean-Paul Sartre et de Boris Vian, cette trilogie de génies si différents et si complémentaires. Maintenant que vous me posez cette question, je me rends compte que j'ai négligé

les auteurs plus récents: je ne connais pas Le Clézio, par exemple, et c'est impardonnable!

> James Joyce disait que la poésie occupait une place privilégiée parmi les arts, car c'est elle qui utilise un matériau sensible plus subtil et séminal: le mot. Un peintre a besoin de couleurs et de canevas; un sculpteur, de pierre ou de bronze; un musicien, de son instrument... Le poète ne s'occupe même pas de papier ou d'encre, il se sert seulement des mots.

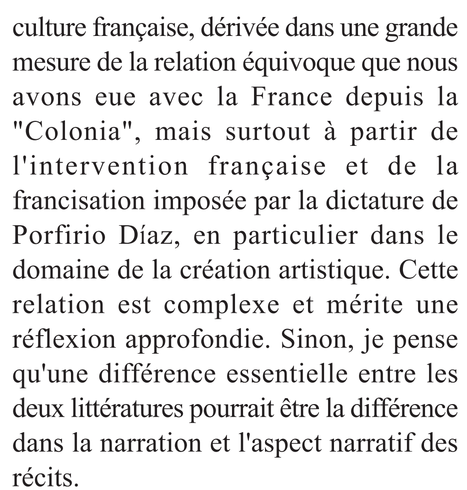
F.P.: Quels sont les éléments spatio-temporels qui différencient et particularisent la littérature mexicaine par rapport à la littérature française? En tenant compte du fait que si la France a été le berceau de la tradition littéraire, le Mexique, pour sa part, possède-t-il des particularités historiques et artistiques différentes et méconnues en France?

G.L.: La culture mexicaine garde une relation intense d'amour-haine envers la





Bibliothèque de Carlos Fuentes



culture française, dérivée dans une grande mesure de la relation équivoque que nous avons eue avec la France depuis la "Colonia", mais surtout à partir de l'intervention française et de la francisation imposée par la dictature de Porfirio Díaz, en particulier dans le domaine de la création artistique. Cette relation est complexe et mérite une réflexion approfondie. Sinon, je pense qu'une différence essentielle entre les deux littératures pourrait être la différence dans la narration et l'aspect narratif des récits.

En raison, probablement, de l'influence de Descartes, les Français sont définitivement réalistes et subjectifs, même quand ils veulent être positivistes ou "fantastiques". Les Mexicains, en revanche, sont fascinés par la magie et le mythe: bien que nous parlions de la relation du "Je" avec le monde, et vice-versa, nous le faisons toujours par la médiation du destin et non pas par la volonté. Autrement dit, nous sommes attachés aux forces magiques et mythiques qui nous traversent, nous contrôlent et nous déterminent.

F.P.: Quelle place occupe la mythologie mexicaine dans la littérature moderne du Mexique? A-t-elle réussi à influencer la littérature européenne? Si oui, dans quelles œuvres?

G.L.: Une place fondamentale, sans doute, comme le démontrent les œuvres d'Octavio Paz, Carlos Fuentes, Alfonso Reyes, José Revueltas, pour citer les auteurs les plus connus. Toutefois, cette influence est actuellement moins évidente, puisque la nécessité pour nous de définir notre identité mexicaine s'est affaiblie: n'oublions pas que les mythes indigènes sont, pour ainsi dire, une "invention" des locaux, qui les ont utilisés comme

emblème pour nous offrir l'indépendance, de l'Espagne d'abord, puis de l'ensemble de l'Europe. Aujourd'hui, la conception des mythes mexicains a changé, ce qui veut dire que l'on regarde désormais la mythologie mexicaine comme un aspect de la mythologie en général, ce qui me paraît un objectif compliqué et dangereux, mais sain.

F.P.: Quelles sont les œuvres littéraires orientales que vous avez lues? Quels motifs ont présidé à votre choix?

G.L.: Mon accès à la littérature orientale a été conditionné par une lecture enfantine: une anthologie de *Lectures Classiques Pour les Enfants*, élaborée par José Vasconcelos[1] afin de donner aux Mexicains leur propre identité, fondée sur la connaissance d'autres cultures. Dès alors, les épopées hindoues, les contes baroques chinois, *Les Mille et Une Nuits*, les fantasmes japonais ou les poèmes de Rabindranath Tagore m'ont fasciné. Cependant, et au fil du temps, le livre oriental que je lis davantage et qui m'a le plus influencé est le *I Ching*, non seulement parce qu'il est connu comme le livre le plus ancien de l'humanité, mais surtout parce que sa "méthode" de consultation constitue un formidable exercice d'exégèse poétique.

De même, j'aime les romanciers japonais par-dessus tout: Yukio Mishima, Kenzaburô Oe, Yasunari Kawabata, Kôbô Abe. Leurs visions du monde, bien que dissimulées, sont extrêmes et exemplaires.

F.P.: Selon vous, quelles sont les caractéristiques remarquables des *Mille et Une Nuits*? Comment reliez-vous cette œuvre à la Perse de jadis?

G.L.: Je ne connais pas la Perse d'autrefois, pas plus que celle d'aujourd'hui. *Les Mille et Une Nuits* me paraîssent mémorables, précisément parce que grâce à ce livre, j'ai créé ma propre Perse: un pays antique et épique, plein de richesses et de savoirs, mais aussi de douleurs et de courage. D'un autre côté, cette œuvre constitue ma première grande leçon de poétique: la première leçon de Shéhérazade nous montre la valeur vitale du mot "poétique": grâce à son habileté à conter des histoires, à les fragmenter de manière saisissante, à les enrichir avec des détails, à les suspendre dans un moment précis, Shéhérazade réussit non seulement à survivre à sa mort, mais parvient aussi à apaiser la haine du Sultân et à obtenir son amour. Mon histoire favorite est celle de Simbad, surtout quand il rencontre l'oiseau-roc, ce monstre capable de noyer les bateaux en leur lançant des rochers de montagne. C'est une image monstrueuse et géniale!

> En raison, probablement, de l'influence de Descartes, les Français sont définitivement réalistes et subjectifs, même quand ils veulent être positivistes ou "fantastiques". Les Mexicains, en revanche, sont fascinés par la magie et le mythe: bien que nous parlions de la relation du "Je" avec le monde, et vice-versa, nous le faisons toujours par la médiation du destin et non pas par la volonté. Autrement dit, nous sommes attachés aux forces magiques et mythiques qui nous traversent, nous contrôlent et nous déterminent.

F.P.: Désirez-vous voyager un jour en Iran? Si oui, aimeriez-vous écrire un roman sur l'Iran? Quel thème et quelle époque historique choisiriez-vous?

G.L.: J'aimerais bien, c'est sûr. C'est sur ce territoire que l'écriture a surgi, et à sa suite, la civilisation; à savoir, le monde actuel. Comme chercheur et écrivain, l'origine de l'écriture m'a toujours intrigué: le mythe de Babel, par exemple, ou l'histoire de Haran, ville proche de Ninive, qui résista à l'évangélisation chrétienne aussi bien qu'à l'islamisation, en se réfugiant dans les écrits d'Hermès Trismégiste. Ce dernier est devenu plus tard leur prophète. J'ignore si cette légende est vraie ou non, mais j'aimerais lui attribuer une réalité littéraire… au moyen d'un roman, par exemple. Peut-être qu'il s'agit d'un projet impossible, mais c'est justement pour cette raison que je voudrais le tenter: voyager en Iran actuel pour imaginer les paysages de ces jours-là.

Les Mille et Une Nuits me paraîssent mémorables, précisément parce que grâce à ce livre, j'ai créé ma propre Perse: un pays antique et épique, plein de richesses et de savoirs, mais aussi de douleurs et de courage. D'un autre côté, cette œuvre constitue ma première grande leçon de poétique: la première leçon de Shéhérazade nous montre la valeur vitale du mot "poétique".

Musée national d'anthropologie, Mexico City, Mexique. Photo: Farzâneh Pourmazâheri

F.P.: Etant donné que le Mexique a hérité de la tradition espagnole, et que celle-ci procède, à son tour, en partie de la culture arabo-musulmane, quels sont, selon vous, les traits communs entre les Mexicains chrétiens et les musulmans?

G.L.: C'est une bonne question. Je n'ai pas eu le temps de vraiment y réfléchir et, par conséquent, je ne peux pas y répondre. Nous sommes certes le fruit d'un mélange des races, mais en tant qu'écrivain, c'est plutôt l'influence juive, par exemple, qui m'a interpellée, plutôt que le possible héritage musulman. Maintenant que je suis face au sujet, je découvre que finalement, nous devons notre existence aux Arabes: s'il y a un demi millénaire, les rois catholiques ne les avaient pas expulsés d'Espagne, Christophe Colomb n'aurait pas découvert l'Amérique, ni donc le Mexique, et Hernàn Cortés ne nous aurait pas conquis. C'est par l'intermédiaire des religieux espagnols que nous avons reçu les enseignements d'Aristote, lesquels avaient été traduits et préservés par les savants musulmans durant tout le Moyen Age.

F.P.: Si une telle chose est faisable,

comment compareriez-vous la Révolution mexicaine de 1910 avec la Révolution islamique de 1979, en vous basant sur une analyse narratologique?

G.L.: Si nous nous servions du modèle actantiel de Greimas, nous verrions que l'objet de toutes les deux est semblable: améliorer les conditions de la vie tout en ébranlant le pouvoir d'un gouverneur, demeuré au pouvoir au moyen de la force. Cependant, les sujets des deux révolutions se distinguent: au Mexique, le mouvement a été lancé en particulier par les paysans dépourvus de terre, dirigés par un groupe hétérogène de leaders sans idéologie claire, tandis qu'en Iran, les dirigeants étaient unis par une solide conviction religieuse. Les deux pays devaient faire face aux intérêts des Etats-Unis, présents comme antagonistes ou opposants. Et finalement les deux ont demandé l'aide de leurs propres peuples, considérés comme Adjuvant, qui se sont unis pour une cause commune. Les deux révolutions ont transformé le système politique de chaque pays en institutionnalisant un nouveau système, mais de caractère très différent.

F.P.: Parlez-nous de vos romans comme *Jaque perpetuo*[2] ou *Corazón de mierda*[3]. Comment évaluez-vous ces deux œuvres?

G.L.: Ce sont deux livres dissemblables, au moins en ce qui concerne les objectifs et les techniques employées. Mais ils ont été écrits par le moyen d'une même poétique, basée sur un travail très méthodique, presque obsessionnel, dès le concept initial jusqu'à la correction définitive. *Jaque perpetuo* est un roman qui comporte sept contes, avec une structure expérimentale et une forte intention métaphysique. Il explore l'idée du chaos dans l'existence de trois personnages qui se rejoignent tout au long d'une histoire fragmentée au fil de quatre siècles.

Corazón de mierda, au contraire, fusionne deux genres considérablement reconnus: le roman policier et le roman picaresque, pour nous présenter les aventures d'un jeune orphelin dans le monde criminel de la "Ciudad de México"[4], vers la moitié du XXe siècle. Le premier roman m'a énormément satisfait parce qu'il a été le résultat d'une longue et rigoureuse recherche sur un ensemble de thèmes, de la philosophie à la musique. Le second roman, en revanche, me plaît parce qu'il entre plus vite en communication immédiate avec le lecteur, et qu'il joue avec lui. Dans un futur proche, j'aimerais combiner ces deux lignées narratives. Autrement dit, je voudrais réaliser un roman qui puisse s'avancer agilement et avec humeur, sans abandonner mes préoccupations intellectuelles. Je suis d'ailleurs actuellement en train de travailler sur cette idée, dont j'espère pouvoir récolter bientôt les premiers fruits.

> C'est par l'intermédiaire des religieux espagnols que nous avons reçu les enseignements d'Aristote, lesquels avaient été traduits et préservés par les savants musulmans durant tout le Moyen Age.

F.P.: Nous vous remercions de nous avoir accordé cet entretien.

G.L.: Merci à vous. ■

---

1. José Vasconcelos Calderon (28 février 1882, Oaxaca - 30 juin 1959, Mexico), écrivain, penseur et politicien mexicain.
2. Echec perpétuel
3. Cœur de merde
4. Ville de Mexico

Goltchin Guilâni, poète de la pluie, de la mer, de la nature

Mahssâ Dehghân

Cela vous est sans doute arrivé de croire connaître quelqu'un sans vraiment le connaître. Il est si proche de vous, et vous êtes sûr de le connaître. Pourtant quand on vous demande de le décrire, il ne vous vient rien de spécial à l'esprit. Cela tient à ce que votre connaissance à son sujet se limite à celle d'un nom de famille ou de quelques ouvrages. Chez vous, il n'a jamais été question d'une connaissance plus profonde que ce que la curiosité ou la nécessité impliquent.

Goltchin Guilâni est l'un des poètes contemporains qui a été introduit, il y a plusieurs décennies, aux lecteurs iraniens. Pourtant, c'est avec tristesse que l'on constate que la plupart des Iraniens ne se souviennent pas même de son nom ni de ses ouvrages. Il suffit de demander à un ami iranien de réciter quelques vers de Goltchin Guilâni. Il vous répondra sans doute: «Je ne connais pas!». Mais si vous demandez à la même personne de réciter le poème favori des livres de l'école primaire, *Baz bârân* (De nouveau, la pluie), il le fera, sans erreur et sans hésitation. Oui, c'est vrai, beaucoup de nous ignorons qui est l'auteur du poème préféré de notre enfance. Il nous a inspiré notre vivacité et notre joie d'enfant; il a fait entrer l'agréable moiteur de la pluie nordique dans nos veines. Il a été tout près de nous chaque fois que l'on a murmuré sa chanson en marchant seul sous la douce pluie d'automne. On a grandi, et ses vers se sont enracinés dans notre mémoire mais son nom, au contraire, s'est effacé avec le temps.

Madjeddin Mirfakhrâi, surnommé Goltchin Guilâni, est né en 1914 (1293 de l'Hégire solaire), dans le nord de l'Iran, à Rasht. Il passe ses premières années dans le Guilân. Les souvenirs de cette époque affleureront plus tard dans son œuvre: la fraîcheur et la richesse des forêts verdoyantes de cette région, la beauté de ses paysages inspirateurs et la mélodie enchanteresse de la pluie du littoral nord, marqueront tous ses poèmes. Il poursuit ses études secondaires à Téhéran, mais se tourne bientôt vers la littérature et la poésie malgré sa famille qui souhaiterait qu'il devienne médecin. Après avoir obtenu sa licence de lettres persanes à l'Université de Téhéran, il part au Liban pour s'installer ensuite en Angleterre. A Londres, il réalise le rêve de sa famille: il entreprend des études de médecine qu'il achève avec succès. Londres, ville de brumes et de pluie, lui rappelle sans cesse le Guilân. Cette ville lui plaît tant qu'il décide de s'y installer définitivement.

Jeune, il commença à composer des poèmes. Si ses premiers poèmes étaient plutôt classiques, il fut plus tard influencé par le père de la poésie iranienne contemporaine, son compatriote Nimâ Youshidj, et adopta un ton plus moderne. Son premier poème de ce style est le fameux «Barân» (La pluie), publié en 1945, dans la revue littéraire *Sokhan*[1], l'une des revues les plus lues de l'époque. Il suscita l'engouement du public et prit bientôt place dans les livres d'école.

Clair, limpide et pure, "Barân" a profondément marqué l'esprit des enfants iraniens. Aujourd'hui, saisis d'une mélancolie nostalgique, les enfants d'hier récitent les vers pluvieux de Goltchin Guilâni dont le souvenir restera à jamais vivant.

La pluie

De nouveau, la pluie
Chantant une mélodie,
Versant une myriade de joyaux,
Tombe sur le toit de la maison.
Le jour pluvieux me rappelle
La promenade d'une journée lointaine,
Douce et agréable,
A travers les forêts du Guilân:
J'étais alors un gamin de dix ans
Heureux et content
Souple et fragile
Fringant et agile
Avec mes petits pieds enfantins
Je courais comme une gazelle
Je sautais le ruisseau
Je m'éloignais de la maison.
L'oiseau,
Le vent soufflant me racontaient,
Des histoires secrètes
Des mystères de la vie.
La foudre comme une épée tranchante
Coupait les nuages
Rugissant, le tonnerre aliéné
Battait les nuages
La forêt
Fuyant le vent
Tournait et tournait
Comme la mer
Partout tombaient
Les perles rondes de pluie
Le gazon au pied de l'arbre
S'est transformé petit à petit
En une mer
Dans cette mer liquide,
La forêt, à l'inverse
était apparente.
Comme elle était savoureuse, la pluie
Comme elle était belle
Dans cette chute de perles
J'entendais
Des mystères éternels
Des mots célestes

Oh mon enfant! Écoute-moi!
Du regard de l'homme mûr du demain
La vie
Soit en rose, soit en noir
Est belle, est belle, est belle.■

1. Magazine littéraire fondé par Parviz Nâtel Khânlari.

La tortue métallique*

Soroush Emâmi Râd (Rahgozar)
Traduit par
Azitâ Lessâni

Dans la profondeur d'une vallée, au bord d'une petite rivière, quelques enfants en entouraient un autre:

"C'est moi qui l'ai trouvée le premier! Et je ne la montrerai à personne!

- S'il te plaît Tâher, je t'en supplie, montre-la-nous!

- Ne me demande pas ça! Quand je dis que je ne la donne pas, je ne la donne pas… Je l'ai trouvée moi-même, alors c'est à moi!

- Mais, frère Fouâd, il ment! Je te le jure que c'est moi qui l'ai trouvée et qu'il me l'a arrachée.

- Je te l'ai arrachée, moi? Allez, enfant gâté, va t'en! Cesse de renifler et mouche-toi!"

Fouâd cria d'une voix sombre:

"Hé, Tâher! Ne pense pas que tu peux nous dire n'importe quoi sous prétexte que tu es le fils du chef du village. Tu veux que je dise à ton père que c'est par la force que tu as emmené ces mômes ici? Hein?"

Tâher reculait en cachant les mains derrière le dos:

"Qu'est-ce qui vous prend? Ça vous agace de ne pas pouvoir voir mon trésor?

- Moi? Agacé? Tu dis n'importe quoi. Quel trésor?"

Adel, qui s'était caché derrière son frère, dit en pleurnichant:

"Frère Fouâd, frère Fouâd, c'est moi qui l'ai vue le premier. C'est une pierre. Une jolie pierre qui brille. Je te le jure sur l'âme du notre père Ali que c'est moi le premier qui l'ai vue. Je voulais…

- Tu le répètes encore! Espèce de fou! Moi, je me fiche de ce que tu as vu. L'important est que je suis arrivé le premier et je l'ai gagnée!"

Un autre s'avança:

"Main… main… maintenant… mo… mo… montre-la-nous! Tu… tu… tu ne vas pas… pas… mourir…, non?

- Qu'est-ce que tu racontes? Pisseux! C'est à moi et je ne veux pas la montrer. Et maintenant, allez, bougez, je veux passer!"

Fouâd, qui entrait dans l'adolescence et ne pouvait tolérer ces injures, prit alors la main de son frère cadet:

"Allez! On rentre!

- Non, non frère… Dis-lui de me rendre ma pierre, s'il te plaît!

- Quand je te dis qu'il faut rentrer, tu dois m'obéir! Lève-toi!"

Mais Adel se sauva des mains de son frère et tomba par terre. Il piétinait sur le sable fin au bord de la rivière en pleurant et en répétant:

"Frère, s'il te plaît… sur l'âme de papa. Dis-lui de me rendre ma pierre… frère…

Fouâd se mit en colère et saisit Adel par la nuque:

- Je te dis de te lever, Adel… Lève-toi, espèce d'imbécile! Tu supplies le fils du chef pour un simple objet? Allez, on rentre! Si maman apprend que tu es venu ici, elle va te faire la peau. Lève-toi!"

Mais Adel se roulait par terre. Fouâd se retourna vers Tâher:

"Mais alors, laisse-le voir ce truc; ça ne va pas te tuer, non?"

Il y avait d'un côté Tâher qui cachait les mains derrière le dos en hochant la tête comme signe de «non», et de l'autre, Adel qui pleurnichait constamment.

"Qu'est-ce qui se passe, Adel? Fouâd, c'est quoi cette tête?

La voix bondissait du haut d'un rocher face à la vallée:

- Pourquoi vous êtes descendus?

Fouâd cria:

- Sœur, je suis venu chercher Adel. Il est venu ici sans permission.

- Montez, sinon je dirai à maman… Allez, dépêchez-vous!

- Sœur Nishtemân, je n'arrive pas à… C'est que… Adel ne vient pas, il pleure.

- Quoi? Il pleure? Mais pourquoi?"

Tâher se retourna et vit Nishtemân, la sœur aînée de Fouâd et d'Adel, qui descendait péniblement le rocher. Ce dernier inclina le cou et vit l'objet dans la main de Tâher et recommença à pleurer si fort que sa voix résonna dans toute la vallée.

"Tâher, tu embêtes encore des orphelins?

- Non, Nishtemân chérie. Ce sont tes frères qui m'embêtent!"

Nichtemân, dépassant d'une tête tout le petit groupe, se retourna vers Fouâd qui n'arrivait toujours pas à convaincre Adel.

"Qu'est-ce qu'il y a, Fouâd? Qu'est-ce que c'est que cette dispute?

- Ni… Ni… Nish… Nishtemân! Ce… ce… ce Tâher nous… nous… impose sa volonté."

Les autres approuvèrent en hochant la tête.

"Tofigh, laisse-moi raconter… Aujourd'hui, Tâher a amené de force les enfants ici dans cette vallée et…"

Tâher voulut parler mais Fouâd l'interrompit:

"… Je crois qu'Adel avait vu quelque chose au bord de la rivière, mais Tâher est arrivé plus vite, l'a chassé et ne la lui donne pas!

- Et qu'est-ce que c'est?

- Nous ne le savons pas non plus!

- Vous vous disputez sans savoir pour quoi? Ben alors… Tâher, donne-la-moi!"

Tâher avait baissé la tête, dessinant quelque chose sur le sable avec le point de sa pantoufle. Nishtemân lui hurla:

"Donne-la-moi! Je veux savoir ce que c'est!

- C'est à moi… et je ne la montre à personne!

- Ta gueule… Donne-la-moi!

- Je dirai à mon papa que tu m'as grondé!

- Fiche-moi la paix. Dis-lui! Et je vais lui dire que tu as forcé ces petits à venir ici …"

Tâher sentait les larmes lui monter aux yeux et allait se mettre à pleurer quand Nishtemân continua:

"On n'en veut plus. Garde-la; seulement montre-la en la gardant dans ton poing. Laisse Adel voir que ce n'est rien, peut-être qu'il va se taire. Dans ta main… d'accord chéri?"

Tâher, qui suffoquait de larmes, recula d'un autre pas et montra des yeux le dessin juste devant ses pieds. Nishtemân s'avança et contempla le dessin sur le sable. Puis, elle se retourna vers Tâher en grommelant:

"Une tortue! Tout ça pour une tortue?!"

Adel qui mêlait larmes et morve, cria:

"Non, non, c'était pas une tortue… Elle brillait… brill…"

Nishtemân murmura:

"Une tortue qui brille?"

Tous les regards, plus curieux qu'avant, se tournèrent vers Tâher qui tentait de contourner le cercle des enfants. Nishtemân se précipita et saisit son col. Il cria:

"Lâche-moi ! Sinon je te jure que je vais la lancer dans la rivière… Lâche-moi!"

En voyant la scène de la bagarre entre Nishtemân et Tâher, les enfants osèrent l'attaquer pour tous les embêtements qu'il leur avait causés. Il leva le bras et soudain tous s'immobilisèrent.

Adel se tut. Fouâd regarda avec attention et Nishtemân sentit son bras s'insensibiliser. Tâher qui, poing levé, tenait un objet brillant, s'écria en larmes:

"Tenez! Voilà votre tortue métallique! Je ne la veux plus!...

Et il la jeta avec force devant les enfants.

***

L'explosion fit vibrer les vitres de la maison du chef. Sa femme se précipita dehors:

"Mon Dieu ! Qu'est-ce que c'est que ce bruit?

Le chef sortit de l'étable:

- Ça venait de la vallée… Une bête a dû sauter sur une mine! ■

---

* Texte issu d'une série de nouvelles intitulée *Gâm Mahâl* (Le pas impossible), Téhéran, éd. Afrâz, 2009. Écrit en août 2006; réécrit en août 2008

Extraits choisis de *Masloul* (Le tuberculeux) de Djalâl Al-e Ahmad

Faribâ Ashrafi
Université Azâd Islamique de Téhéran

En route vers le cabinet du docteur, je me décidais plusieurs fois à ouvrir la grande enveloppe. Mais les deux mots consignés sur elle suffisent de m'en dissuader. En effet, j'ai peur d'y trouver quelque chose d'autre d'écrit qui serait contraire à mes vœux. Descendant du bus, je prends - comme une marque d'honneur - la grande enveloppe sous mes aisselles; mais je sens en même temps une chaleur traverser tout mon corps. Mon allure est si fière que j'en suis saisi de frayeur, tout en craignant que ma femme ne se rende compte de mon état.

Je ravale mon orgueil et je prends alors un air indifférent, peut-être pitoyable. Nous entrons, elle et moi, dans la salle d'attente du cabinet du docteur. Non sans angoisse, ma femme se lève, passe devant les quelques clients qui attendent et vient jusqu'à moi: elle m'arrache l'enveloppe des mains et sans mot dire, elle en sort la radiographie qu'elle se met à observer à la lumière du jour. Sans doute croyait-elle qu'on y avait inscrit d'une belle écriture le diagnostic selon lequel je devais être en bonne santé.

"Eh quoi!, lui dis-je, tu ne vas pas prétendre t'y connaître?

-Je veux juste savoir ce qui se passe," me réplique-t-elle.

Le cabinet du docteur est toujours le même, avec son mobilier reluisant et bien ordonné. Le docteur, lui, est un homme trapu, vêtu d'une chemise; un trapu, vêtu d'une chemise qui irait tout autant à un boucher. Lors de mes deux ou trois visites précédentes, j'avais inconsciemment cherché du regard, sur son bureau, le long couteau aiguisé de boucherie. Je dépose l'enveloppe devant lui, et je m'assieds silencieusement. Le docteur me demande comment je vais; puis il sort la radio de l'enveloppe et la met sur l'écran fluorescent. Entre temps, il me prend la fantaisie de lui demander quelques renseignements sur l'enveloppe et le papier que je venais de lui remettre; mais ce n'était plus nécessaire, car nous l'avions déjà lu. J'ai un instant l'idée de lui dire que j'ai ouvert l'enveloppe; mais je m'en dissuade aussitôt. Le docteur est solidement constitué; il se porte si bien, il a les joues si roses que je trouve dommage de le prendre en amitié. C'est un type qui n'est bon qu'à être boucher. Finalement, je reste silencieux. Le docteur écrit quelques mots sur un papier qu'il met dans une enveloppe et qu'il tend à ma femme, en disant:

"Ce n'est plus du domaine de ma spécialité; il faut que vous vous adressiez à un spécialiste. Je vous ai fait une lettre de recommandation pour un collègue. Allez le voir. C'est un médecin sûr."

Ebahi, j'ai presque un sursaut. Ma femme effrayée, demande:

"Comment, Docteur…? Est-ce que c'est vraiment….

-Mais non, chère madame, l'assure-t-il, ce n'est pas très grave, je peux moi-même le soigner; mais ce serait mieux qu'un pneumologue s'occupe de lui.»

Ma femme devient blême. Je lui donne le bras et l'aide à se lever. Je m'approche du médecin pour lui dire au revoir, je lui prends la main, la serre intimement en le remerciant de tout cœur, tandis qu'il reste assis derrière son bureau. Dans la rue, je me fais des reproches sévères, en me demandant pourquoi j'ai jugé le docteur avec tant de malveillance, en le comparant aux bouchers. ■

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۱۸۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۹۰/۰۰۰ ریال
- 1 an 18 000 tomans
- 6 mois 9 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) موسسه

Nom نام خانوادگی — Prénom نام

Adresse آدرس

Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی

E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۲۵۰/۰۰۰ ریال
- یک ساله ۵۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- 1 an 50 000 tomans
- 6 mois 25 000 tomans

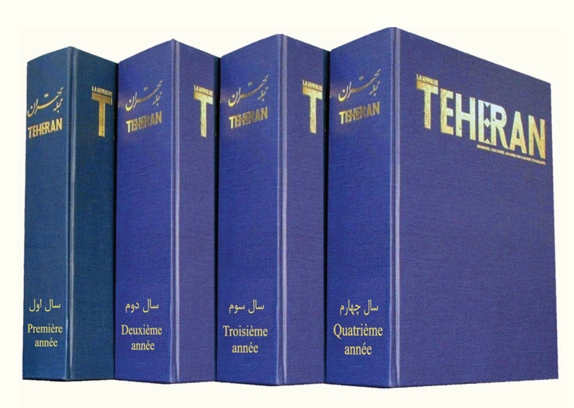
Effectuez votre virement sur le compte :

Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir



L'édition reliée des quarante-huit premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en quatre volumes pour la somme de 10 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.

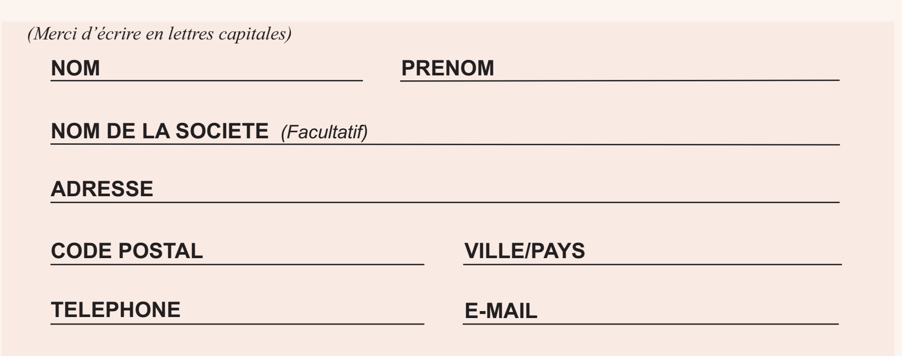
دوره‌های سال اول، دوم، سوم و چهارم مجلهٔ تهران شامل
چهل و هشت شماره در چهار مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran



Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.



(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **50 Euros**

☐ **6 mois** **30 Euros**

- Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
  N°: **00051827195**
  Banque:**30003**
  Guichet: **01475**
  CLE RIB: **43**
  Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
  Identification Internationale (IBAN)
  IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
  Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**
- Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**
- **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:
Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
جمیله ضیاء

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
بابک ارشادی
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

تصحیح
بئاتریس ترهارد

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
Tâj Mahal, œuvre de Samuel Bourne, 1860.





ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۶۱، آذر ۱۳۸۹، سال ششم

قیمت: ۱۰۰۰ تومان

۴/۵۰ یورو

www.teheran.ir